



XIII FANTAFESTIVAL

COMUNE DI ROMA ASSESSORATO ALLA CULTURA



XIII FANTAFESTIVAL

con il patrocinio del Ministero del Turismo e dello Spettacolo

Tredicesimo FANTAFESTIVAL. Un appuntamento importante con una manifestazione che continua a crescere conquistando a buon diritto il ruolo di uno dei più qualificati festival di genere fra i tanti che si svolgono in Italia; una manifestazione che ha saputo crearsi un suo spazio anche in un ambiente complesso come quello romano, contando più sull'entusiasmo e sull'interesse del pubblico che sulla mondanità, ed identificando nella splendida e modernissima multisala del Barberini una sede che non fa invidiare i più prestigiosi "palazzi del cinema". Riteniamo che queste premesse verranno mantenute e confermate dalla presente edizione, ricca sia per quanto attiene al programma che alle iniziative collaterali. Di particolare significato infine la diffusione del FANTAFESTIVAL fuori dei confini della sua sede istituzionale. L'iniziativa di decentrare la manifestazione a Frascati, nell'altra multisala del Politeama, ci sembra che abbia ottenuto lo scopo: più spazio per il pubblico, riproposta dei film più importanti per coloro che li avessero persi, avvicinamento al pubblico periferico e, non secondario, possibilità, per quanti seguono il FANTAFESTIVAL spostandosi da altre località italiane, di evitare il traffico romano; ci sembrano iniziative che potrebbero essere imitate anche da altre analoghe manifestazioni.

IL SUB COMMISSARIO
ALLA CULTURA
Dott. Carmelo ROCCA

FANTAFESTIVAL '93

Direttori

Adriano Pintaldi & Alberto Ravaglioli

Promosso da

COMUNE DI ROMA
Assessorato alla Cultura

con il patrocinio del

MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO
AGIS
ANICA

Il *Fantafestival* a Frascati

è stato realizzato con il patrocinio di

COMUNE DI FRASCATI
Assessorato alla Cultura
MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO

COMUNE DI ROMA RIPARTIZIONE X

Commissario Straordinario

al Comune di Roma

Alessandro Voci

Sub Commissario con delega alla Cultura

Carmelo Rocca

Direzione

Gabriella Caporuscio

UFFICIO SPETTACOLO

Dirigente

Ennio Di Cicco

Settore Cinema

Enrico Mastrangeli
(responsabile del progetto)

UFFICIO AMMINISTRATIVO

Simonetta Tironi

Mario Ghirelli

COMUNE DI FRASCATI

Assessorato alla Cultura

Assessore

Francesco Paolo Posa

PALAZZO BRASCHI

Gabinetto Comunale delle Stampe

Direttore

Lucia Cavazzi

coordinamento Mostra

Maria Italia Zaccheo

la mostra

I MONDI FANTASTICI DI

JINDRICH PILECEK

è stata curata da

Alberto Ravaglioli e
Gianfranco Evangelista

immagine di

Maria Italia Zaccheo

Enrico Mastrangeli

Ale Sordi - Ciavarelli & Mattiello

si ringrazia

L' Istituto Italiano di Cultura di Praga

direttore

Silvio Moretti

lo spot e la sigla "*Fantafestival*"

sono stati realizzati da

Sandro Lodolo

musiche di

Angelo Talocci

il disco "*Fantafestival vol. IV*"

**è stato realizzato in collaborazione
con la Cinevox**

si ringraziano

Franco Bixio

Gianni Dell' Orso

Claudio Fuiano

Il cinema fantastico, pur tra alti e bassi artistici, continua a rappresentare uno dei capisaldi dell'industria cinematografica. Superata da tempo la connotazione dispregiativa che il cinema "di genere" aveva mantenuto per tanti anni (e l'Oscar assegnato quest'anno a "Gli spietati" lo ribadisce ulteriormente), anche l'horror e il cinema "fantasy" in generale sono diventati oggetto di studio nelle più autorevoli sedi critiche.

Senza voler troppo evidenziare il contributo che il Fantafestival può aver offerto, con la sua attività ormai "tredicennale" alla consacrazione di questo tipo di cinema, il successo che un film come "Dracula" sta riscuotendo in tutto il mondo (coronato anche da tre Oscar), eccita un pò il nostro orgoglio per aver promosso e sostenuto un genere che ancora dieci anni fa veniva dato per spacciato.

Con un occhio al successo di "Dracula" avevamo pensato di dedicare la XIII Edizione del Fantafestival ai Vampiri. Ma l'argomento, proprio in virtù dell'interesse che il film di Coppola ha suscitato, è stato ampiamente "vampirizzato" sia in sedi più propriamente cinematografiche che in quelle scientifiche. Così, con una mossa - lo ammettiamo - un pò snob, abbiamo deciso che questa edizione del Fantafestival dovrà essere ricordata come quella "dei Dinosauri".

Argomento, per l'appunto, poco di moda.

Per il momento, almeno.

Già, perché sta per uscire "Jurassic Park", il nuovo film di Steven Spielberg che per protagonisti ha dinosauri e simili. Insormontabili problemi di tempo (il film esce negli Stati Uniti a metà giugno) ci impediscono di presentarlo al Fantafestival, come sarebbe stato logico. Però sarà interessante avere la possibilità, attraverso la ghiotta retrospettiva che abbiamo preparato, di conoscere gli "approcci" dei vari autori all'argomento, per poi vedere all'opera (presumibilmente a settembre) i fratellini preistorici di E.T.

E non è tutto: fatalità ha voluto che la preparazione di questa retrospettiva coincidesse con la scomparsa del grande Inoshiro Honda, il creatore della saga più lunga e redditizia del cinema fantasy: quella di Godzilla. Gli dedichiamo un affettuoso omaggio.

Non solo dinosauri, naturalmente. Il XIII Fantafestival (a

proposito, il 13 è un numero fatidico - fatale? - per i cinefili horror, vedi l'interminabile serie di Jason) presenta un ricordo di Jack Arnold e una Retrospettiva dedicata alla mitica combinazione Price/Poe/Corman, affettuoso tributo fra l'altro al grande amico Vincent, padrino tredici anni fa del neonato Fantafestival.

Un'altra importante Personale - che speriamo sarà completissima, comprendendovi anche i molti inediti per l'Italia - la dedichiamo a George Andrew Romero, che viene a Roma a presentare in anteprima il suo nuovo film da Stephen King, "La metà oscura".

Ci sono, poi, tanti altri film in anteprima, ed una mostra ospitata a Palazzo Braschi - che testimonia la nostra vena più "pionieristica". È dedicata, infatti, a Jindrich Pilecek, un incisore boemo che ci ha colpito, oltre che per l'eccezionale talento, anche per la sua sintonia con il "nostro mondo".

Non mancheranno le sorprese! E non mancherà, soprattutto, lo straordinario pubblico degli appassionati, che ha sempre sostenuto la nostra iniziativa e che si è imposto negli anni come il vero, grande protagonista del Fantafestival.

Pintaldi&Ravaglioli

il FANTAFESTIVAL è organizzato
dall'Associazione Culturale
SCHERMO FANTASTICO
Via Palestro, 78
00185 Roma
tel. 4453223 - 490068
fax 4941198

via Boncompagni, 61
00187 Roma
tel. 4881814 - 485750
fax 4817058

rappresentanza a Parigi
Jean Rollin
Lionel Walman

rappresentanza a Londra
Alan Jones

rappresentanza a New York
L.M.C.

addetto stampa
Cristiana Caimmi

pubbliche relazioni
Lucia Raab

coordinamento organizzativo
Tony Vagnarelli

segreteria
Daniela Carosi
Roberta Crecchio

servizi tecnici
Toni Biocca
Carlo Favilli

installazioni elettroniche
Gaetano Martino
Italpubliservizi

traduzioni simultanee
Marina Martinetti
Ennia Cucchiarelli
Valeria Guglielmi

apparecchiature per simultanea
Coop. Lumiere
Rosebud A.C.

servizi fotografici
Alberto Martinangeli
Nuova Dial

riprese televisive
Italpubliservizi
R.V.R.

progettazione luci e impianti elettrici
Gianni Manini
Massimiliano Di Vincenzo

impianti audio
Showtek

trasporti copie e servizi doganali
Alberto Ferri S.p.A.

Catalogo a cura di
Alberto M. Castagna

Testi di
Alberto M. Castagna
Gianfranco Evangelista
Alberto Farina
Claudio Fuiano
Fabio Giovannini
Gianluca Nardulli
Renato Venturolli

Immagine & Grafica
Ale Sordi
Luca Ciavarelli
Cecilia Mattiello

Impaginazione e Fotocomposizione
Sordi - Ciavarelli & Mattiello

Stampa
Futura Grafica - Roma

FANTAFESTIVAL ringrazia:

20TH CENTURY FOX
Rob H. APT
Jole ALITERI
ANICA FLASH
Mario ARALDI
Ricardo AVILA
Roberto BESSI
Belinda BETTINI
Sergio BONELLI
Gian Paolo BRUGNOLI
Resy BRULETTI

BUENA VISTA INT. ITALIA
Victoria CANTRELL
Vittorio CAPONI
Enrico CARRETTA
Mario e Vittorio CECCHI GORI
Fabrizio CELESTINI
Gioele CENTANNI
CHANCE FILM
Roberta CIALFI
Roberto CIMPANELLI
Massimo CIVILOTTI

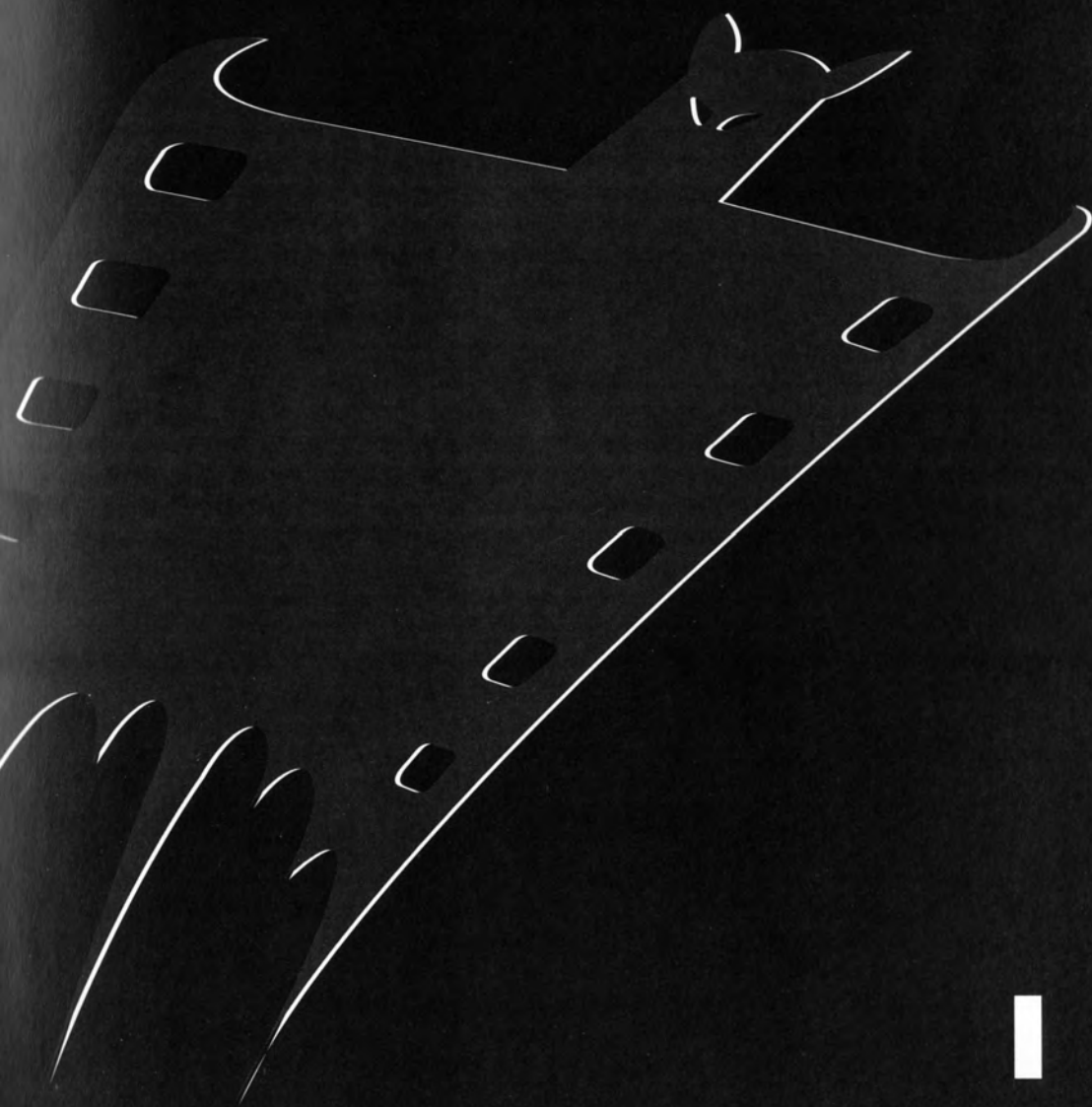
Cristina COLLINS
COLUMBIA ITALIA
Flavia CORSANO
Loris CURCI
Massimo D'AMELIO
Ciro DAMMICCO
Stefano DAMMICCO
Eisner DE MIRO
Osvaldo DE SANTIS
Gianluigi DELLA CASA
Franco DI PIETRO
EAGLE PICTURES
ELECTRIC PICTURES

EUROPA CINE TV
Claudio G. FAVA
Franco FOCO
Angelo FORCONI
Alessandro FRACASSI
Steve GAUL
GOLDEN PRINCESS
AMUS.CO
Lloyd KAUFMANN
Cecil KUNG
Laura LANZONI
Paolo LEONARDI
LIFE

Antonella LONGARDI
Stefano MARZORATI
Vanni MONGINI
Carl MORANO
OVERSEAS FILM GROUP
David PANG
Paola PAPI
PENTA
Maurizio PITTACOLO
PRO HELVETIA
RACING PICT.
Eyal RIMMON
Filippo ROVIGLIONI

Massimo SAIDEL
SHINING ARMOUR COMM.
Letizia SOLUSTRI
Mario SPEDALETTI
Sergio TALIA
TOP TEN
TRIMARK PICTURES
TROMA, INC.
Luca VASILE
Norberto VEZZOLI
Nancy ZINGALE
Enzo ZUCCA

ANTEPRIME E CONCORSO



I FILM

di Gianluca Nardulli

TITOLO ORIGINALE: TURN OF THE SCREW **REGIA:** RUSTY LEMORANDE
PRODOTTO DA STAFFAN AHRENBERG **PRODUTTORI ESECUTIVI:** MICHAEL WHITE,
 PIERRE SPENGLER **SOGGETTO DAL ROMANZO DI** HENRY JAMES **SCENEGGIATURA DI**
 RUSTY LEMORANDE **DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA:** WITOLD STOK
MUSICA DEI SIMPLE MINDS EFFETTI SPECIALI: EFFECTS ASSOCIATES
CON: PATSY KENSIT, STEPHAN AUDRAN, JULIAN SANDS, MARIANNE
 FAITHFUL, CLARE SZEKERES, JOSEPH ENGLAND, OLIVIER DEBRAY
DURATA: 100 MINUTI CIRCA **COPYRIGHT:** AMERICA 1992 ELECTRIC PICTURES
DISTRIBUTORE ITALIANO: CHANCE FILM

LA TRAMA: Jenny Gooding, una ragazza molto sensibile ed intelligente, ha intenzione di lavorare come governante. Dopo un breve incontro, il Signor Cooper, lo zio di due ragazzi, Miles e Flora, la assume e la porta con sé alla casa di famiglia. Jenny deve assistere due giovani che vivono con una cameriera francese, la Signora Grose, alla Bly House, una casa molto grande ed isolata. La Signora Grose e l'angelica Flora accolgono con entusiasmo Jenny, la cui curiosità si accende quando sente parlare della Signorina Jessel, la governante in servizio prima di lei. Jenny apprende che questa aveva permesso ai due ragazzi di fraternizzare molto liberamente con Quint, un uomo molto attraente ma alquanto diabolico che era stato a suo tempo il cameriere del Signor Bly. Jenny viene a sapere che Quint era stato ritrovato morto in una strada del villaggio e che la Signorina Jessel, turbata ed ossessionata dall'improvviso decesso, si era suicidata. Due morti misteriose, legate indissolubilmente alla casa che, come Jenny scoprirà con orrore, ancora ospita i loro spiriti inquieti.

IL REGISTA: Rusty Lemorande. inizia la sua carriera a Los Angeles presso la "Creative Artists Agency". Dopo aver lavorato come Direttore di Produzione a *Die Laughing* (1979) di Jeff Werner e *Caddyshack* (1980) di Harold Ramis si occupa della produzione della nota biografia televisiva del cantante country Tammy Wynette intitolata *Stand by your man*. Subito dopo, a seguito di un incontro con la cantante/attrice Barbra Streisand, produce il film da lei diretto ed interpretato *Yentl* (1983) per il cui lavoro vince il "Golden Globe". Lemorande realizza poi lo script di *Electric Dreams*, diretto nel 1984 da Steve Barron e scrive e produce *Capitan Eo*, un cortometraggio interpretato da Michael Jackson visibile solo presso i parchi divertimento "Disneyland". In seguito Lemorande scrive e dirige *Viaggio al centro della terra*. Più recentemente Lemorande ha scritto una sceneggiatura intitolata *The Friendly*, che è divenuta un film d'uscita imminente con Melanie Griffith e Don Johnson.



PRESENZE



VEGAS IN SPACE

TITOLO ORIGINALE: ID. **REGIA:** PHILLIP R. FORD **PRODOTTO DA** PHILLIP R. FORD **PRODUTTORE ESECUTIVO** DORIS FISH **Co-PRODOTTO DA** DALTON DRADLEY **CHANDLER II SOGGETTO DI** GINGER QUEST **SCENEGGIATURA DI** DORIS FISH, MISS X, PHILLIP R. FORD **DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA:** ROBIN CLARK **MUSICA DI** BOB DAVIS, J. RAOUL BRODY **EFFETTI SPECIALI TRUCCO:** DORIS FISH **EFFETTI SPECIALI:** PHILLIP R. FORD (FX VISIVI), JULIET DI GIOVANNI (PIROTECNICI) **CON:** DORIS FISH, MISS X, GINGER QUEST, RAMONA FISCHER, LORI NASLUND, TIMMY SPENCE, SILVANA NOVA, SANDELLE KINCAID, TOMMY PACE **DURATA:** 95 MINUTI CIRCA **COPYRIGHT:** AMERICA 1992 TROMA INC.

LA TRAMA: In un futuro non ben determinato, quattro astronauti/scienziati vengono inviati nello spazio per affrontare una missione segreta con destinazione il Pianeta Clitoride; durante il viaggio viene loro ordinato dall'Imperatrice della Terra in persona di ingoiare alcune pillole dagli effetti decisamente 'strani': esse sono infatti in grado di cambiare sesso agli uomini, trasformandoli in vistose show-girls terrestri con abiti e pettinature tipiche di meta XX° secolo; solo sotto questa *mise* 'particolare' il gruppo può approdare indisturbato sul Pianeta ed entrare senza alcun problema nel noto centro-divertimento chiamato "Vegas in Space", una specie di Las Vegas siderale, in cui sono banditi gli uomini. La missione dei quattro scienziati è catturare la 'folle' ed 'elegante' responsabile di un crimine così orribile che ha trasformato con le sue malefatte la stazione spaziale orbitale in un assurdo 'bordello' abitato - appunto - da sole donne.

IL REGISTA: Per **Phillip R. Ford**, nativo di San Francisco, *Vegas in Space* rappresenta l'esordio cinematografico.

TITOLO ORIGINALE: MOON 44 **REGIA:** ROLAND EMMERICH **PRODOTTO DA** DEAN HEYDE, ROLAND EMMERICH **PRODUTTORE ESECUTIVO** MICHAEL A. P. SCORDING **PRODUTTORE ASSOCIATO** CARSTEN LORENZ **SCENEGGIATURA DI** DEAN HEYDE, ROLAND EMMERICH **DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA:** KARL WALTER LINDENLAUB **MUSICA DI** JOEL GOLDSMITH **CON:** MICHAEL PARÈ, LISA EICHHORN, MALCOLM Mc DOWELL, BRIAN THOMPSON, LEON RIPPY, STEPHEN GEOFFREYS, DEAN DEVLIN **COPYRIGHT:** USA 1989 CENTROPOLIS FILMS

LA TRAMA: Nel 2038 le compagnie multinazionali hanno preso il controllo dell'Universo, ma i conflitti non sono finiti. Le grandi corporazioni sono infatti ancora in lotta per il controllo dei pianeti più lontani, dove i robot estraggono le sostanze chimiche necessarie a produrre carburante. La Galactic Mining Corporation sospetta che i loro robot vengano portati via clandestinamente da Moon 44 ed incarica il loro investigatore per gli affari interni, Felix Stone, di trovare il responsabile del traffico illecito. La ragazza di Stone, Terry, si trova intanto in una base spaziale su Moon 44 per coordinare un programma di collaudo di un elicottero sperimentale. Per portare avanti la sua missione, Stone è costretto a fingersi uno dei prigionieri della stazione, dei volontari che hanno accettato di sottoporsi al massacrante programma sperimentale in cambio di una riduzione della pena. Su Moon 44, infatti, i voli convenzionali sono impossibili, essendo il pianeta sconvolto da uragani di enormi dimensioni. I frequenti incidenti, tuttavia, provocano una forte tensione tra i passeggeri della base spaziale, fino a far scoppiare dei conflitti. Mentre la tensione sale, Stone scopre i traditori della Corporazione nella base, ma mentre sta per tornare al Quartier Generale la stessa base viene attaccata, inducendo Stone a prendere il controllo della situazione e rischiare la sua vita per salvare quella dei suoi "compagni".

IL REGISTA: **Roland Emmerich**, nato nel 1955 a Stoccarda, ha studiato prima all'Accademia delle Belle Arti (1974) e poi alla scuola di Cinematografia di Monaco di Baviera (1977), presso cui realizza i primi cortometraggi. Il suo film d'esordio, *Il principio dell'arca di Noè* (1984), si rivela un grande successo di pubblico e di critica. Dopo aver fondato una propria casa di produzione, la Centropolis Film, Emmerich ha diretto e prodotto *Joey* (1985), *Hollywood Monster* (1987) e *Moon 44* (1989). Il suo ultimo film (Universal Soldier, 1992) con Jean-Claude Van Damme e Dolph Lundgren.



MOON 44



SWORDSMAN II

TITOLO ORIGINALE: ID. **REGIA:** CHING SIU TUNG **PRODOTTO DA** TSUI HARK **PRODUTTORE ESECUTIVO** ROGER LEE **SOGGETTO DAL LIBRO DI** LOUIS CHA **DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA:** LAU MOON-TONG **TRUCCO E EFFETTI SPECIALI:** CINEFEX **WORKSHOP CON:** JET LI, BRIGITTE LIN, MICHELLE LI, ROSAMUND KWAN, FANNIE YUEN, WAISE LEE, CANDICE YU. **DURATA:** 95 MINUTI CIRCA **COPYRIGHT:** CINA 1992 FILM WORKSHOP CO., LTD.

LA TRAMA: È trascorso appena un anno da quando Ling, il giovane "Swordsmen" (lett. "L'Uomo dalle Spade") ha lasciato il Monte Wah assieme a Kiddo, il suo giovane apprendista. Disgustati e sconvolti dalle azioni compiute dal loro Maestro, i due desiderano allontanarsi dal mondo dello "Swordsmen", ma prima devono incontrarsi con Ying, Capo della Setta "Sun Moon". Subito dopo il loro arrivo, Ling e Kiddo scoprono che la Setta ha subito dei cambiamenti radicali. Il Capo - il Maestro Wu - padre di Ying - è stato tradito ed imprigionato da un malvagio adepto, Fong "L'Invincibile", fautore di metodi "poco ortodossi". Le sue ambizioni politiche mirano così in alto da spingerlo ad allearsi con le armate giapponesi, fomentando un'imminente battaglia contro l'Imperatore della Cina. Il momento è davvero critico. Ling con la sua imbattibile abilità di schermitore rappresenta l'unica speranza per ristabilire l'ordine nella Setta "Sun Moon" e liberare il leader Wu.

IL REGISTA: Figlio d'arte, **Ching Siu-Tung** nasce nel 1954. Suo padre, Ching Kong, è uno dei più famosi coreografi di "martial arts" della cinematografia cinese. A dieci anni Ching Siu-Tung segue corsi di kung-fu e danza; poi, dopo aver concluso gli studi, inizia la sua attività sul set, come assistente del padre. Allo stesso tempo lavora anche come stuntman e come comparsa in numerosi film. Diventato assistente "di ruolo" per le sequenze di arti marziali, viene assunto dal canale televisivo "Rediffusion Television" di Hong Kong e ha l'opportunità di prendere parte a varie serie televisive. Nel 1982 gira il suo primo film, *Duel to the death*. Nel 1985 il suo secondo lungometraggio *Witch from Nepal* ottiene il "Best Martial Arts/Action Choreography Award" al Festival del Cinema di Hong Kong. Ma ciò che segna una vera svolta nella sua carriera è l'incontro con Tsui Hark, il quale nel 1984 aveva fondato - assieme alla moglie Nansum Shi - l'attivissima produzione "Film Workshop". Dopo avergli offerto nell'84 il ruolo di "stunt-coordinator" del film *Peking Opera Blues*, nel 1987 Hark produce *Storie di Fantasmi Cinesi*, la prima produzione "ad alto budget" affidata a Siu-Tung, vincitore, tra gli altri Premi, del Premio per la Miglior Regia al Fantafestival '88. Successivamente il regista, dopo aver realizzato le scenografie di *Roboforce* (1988) di David Chung, dirige *Swordsmen* (1990) - co-diretto assieme a Tsui Hark King Hu e Li Wai-Man - *A Chinese Ghost Story II* (1990) e *A Chinese Ghost Story III* 1991.

TITOLO ORIGINALE: FERNGULLY THE LAST RAIN FOREST **REGIA:** BILL KROYER **PRODOTTO DA** WAYNE YOUNG E PETER FAIMAN
PRODUTTORI ESECUTIVI: TED FIELD E ROBERT W. CORT **CO-PRODOTTO DA** BRIAN ROSEN, JIM COX, RICHARD HARPER **SOGGETTO DALLE STORIE DI** DIANA YOUNG **SCENEGGIATURA DI** JIM COX **MUSICA DI** ALAN SILVESTRI
PRODUZIONE ANIMAZIONE: KROYER FILMS INC. **CONSULENTE CREATIVO:** MATTHEW PERRY **CON LE VOCI DI:** TIM CURRY, CHRISTIAN SLATER, SAMANTHA MATHIS, JONATHAN WARD, ROBIN WILLIAMS, GRACE ZABRISKIE
 (NELLA VERSIONE ORIGINALE) **DURATA:** 70 MINUTI CIRCA
COPYRIGHT: AMERICA 1992 **DISTRIBUTORE ITALIANO:** 20TH CENTURY FOX

LA TRAMA: Oltre la soglia dei sogni esiste un mondo segreto, ove ogni albero è una casa, ogni suono è una canzone e gli esseri umani esistono soltanto nelle fiabe... Un bel giorno, Zak, un ragazzo "umano", riesce ad entrare in questa dimensione idilliaca ed incantata, grazie alla magia effettuata da un elfo, che lo riduce a pochi centimetri di altezza. Zak è un giovane di bell'aspetto, dall'indole buona che rimane profondamente affascinato dall'incredibile mondo della foresta, che, oggi più che mai è minacciata dall'avanzata, rovinosa ed incontrastata dei "terrestri". Poco alla volta, Zak fa la conoscenza dei personaggi che popolano il mondo fantastico: dalla bellissima Crysta, una dolce fatina adolescente alla saggia ed anziana maga Magi Lune, fino a Pips "Il Pifferaio", un folletto arguto, il malvagio Exxus, l'elettrizzante Batty Koda e gli scalmanati Beetle Boys. Ma per la foresta si prevede una dura battaglia per la sopravvivenza in un mondo così subdolo e carico di volgari interessi e propositi distruttivi...

IL REGISTA: **Bill Kroyer** si forma artisticamente alla scuola della "Walt Disney Production"; tra le sue prime esperienze nel mondo dell'animazione, c'è la regia di *Animalympics* e il ruolo di Supervisore allo storyboard nonché animatore per *Tron* (1982) diretto da Steven Lisberger. Conosciuto per essere stato uno dei pionieri nell'esplorazione delle possibilità offerte dal connubio in animazione tra la tecnica tradizionale e la computer-graphic, Kroyer ha disegnato lo storyboard e l'animazione al computer del videoclip musicale *Hard Woman* di Mick Jagger, la regia e l'animazione dei titoli di testa del film *Labyrinth* (1986) di Jim Henson, nonché la regia dei titoli a cartoon di *Tesoro, mi si sono ristretti i ragazzi* (1989) e di *National Lampoon's Christmas Vacation*. A Kroyer si deve la regia delle sequenze a cartoon contenute nel cortometraggio a "tecnica mista" *The Making of Me* proiettato all'Epcot Center di DisneyWorld. Kroyer, che è stato fra i candidati al Premio Oscar del 1989 per la Sezione Cortometraggi con *Tecnological Threat*, dirige oggi la "Kroyer Films" di Los Angeles assieme alla moglie Sue, anch'essa animatrice.



FERNGULLY **LE AVVENTURE** **DI ZAK e CRYSTA**



LA META' OSCURA

TITOLO ORIGINALE: THE DARK HALF **REGIA:** GEORGE A. ROMERO **PRODOTTO DA** DECLAN BALDWIN **PRODUTTORE ESECUTIVO** GEORGE A. ROMERO **CO-PRODOTTO DA** CHRISTINE ROMERO **SOGGETTO DAL LIBRO DI** STEPHEN KING **SCENEGGIATURA DI** GEORGE A. ROMERO **DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA:** TONY PIERCE-ROBERTS, B.S.C. **MUSICA DI** CHRISTOPHER YOUNG **EFFETTI SPECIALI** TRUCCO: JOHN VULICH, EVERETT BURRELL **EFFETTI SPECIALI:** VCE/PETER KURAN, VIDEO IMAGE, KEN WALKER, TOM CULNAN, GINO CROGNALE, TONI SAVINI, LARRY O'DIEN, RICK CATIZONE, MATT VOGEL **CON:** TIMOTHY HUTTON, AMY MADIGAN, MICHAEL ROOKER, CHELSEA FIELD, PATRICK BRANNAN, LARRY JOHN MEYERS, BETH GRANT, **DURATA:** 124 MINUTI **COPYRIGHT:** AMERICA 1991 ORION (R) PICTURE CORPORATION, INC. **DISTRIBUTORE ITALIANO:** COLUMBIA TRISTAR FILMS ITALIA

LA TRAMA: Thad Beaumont è uno scrittore prolifico ed apprezzato che per dodici anni di seguito ha pubblicato con successo, usando lo pseudonimo di George Stark, alcuni romanzi che sono divenuti dei "best-seller" e che lo hanno arricchito. Si tratta di storie d'inusitata violenza ricche di particolari raccapriccianti enormemente gradite al suo folto pubblico di lettori. All'apice del successo, Thad non ha più bisogno di nascondersi dietro uno pseudonimo: è un uomo affermato professionalmente, felicemente sposato con la bella Liz ed ha due piccoli gemelli che adora. Può finalmente iniziare a scrivere usando il suo vero nome, dopo aver inscenato la sepoltura della sua "nemesi" artistica, con tanto di lapide con l'epitaffio "George Stark - Un tipo poco raccomandabile". Però Thad non si rende conto che l'orribile figura di George Stark, la sua "metà oscura" (come lui stesso ama definirla), non è disposta a farsi sopprimere di punto in bianco; spietata e determinata come nei libri di Beaumont, quest'entità prende fantasticamente "vita", riemerge dalla sua "tomba" e si trasforma in un'inarrestabile macchina dispensatrice di morte, che distrugge impassibilmente tutto quanto incontra sulla sua strada. Stark, essendo una creatura nata dalla fantasia di Beaumont, ha la fisionomia del suo creatore, ma con tratti più marcati e duri ed è anche dedito all'alcool e al fumo. Mentre l'entità lo minaccia sempre più implacabilmente, Thad si sente terribilmente braccato; indi è costretto a battere in ritirata mentre Stark lascia dietro di sé una scia impressionante di sangue: gli omicidi da lui perpetrati vengono imputati a Thad visto che i due sono - per così dire - praticamente gemelli; anche la polizia locale, guidata dal valido Sceriffo Alan Pangborn, brancola nel buio finchè...

IL REGISTA: George A. Romero (vedi pagina 65)

TITOLO ORIGINALE: ID. **REGIA:** BRIAN HENSON **PRODOTTO DA** BRIAN HENSON, MARTIN G. BAKER **SOGGETTO DAL LIBRO DI** CHARLES DICKENS **SCENEGGIATURA DI** JERRY JUHL **EFFETTI SPECIALI DELLE** "JIM HENSON'S CREATURE SHOP" **CON:** I MUPPETS, MICHAEL CAINE **COPYRIGHT:** AMERICA 1992 WALT DISNEY PICTURES **DISTRIBUTORE ITALIANO:** BUENA VISTA INTERNATIONAL (ITALIA)

LA TRAMA: Come nel classico di Dickens, il Sig. Scrooge è perseguitato da tre fantasmi che gli "mostrano" il suo passato, il presente ed il futuro, caratterizzati principalmente dalla sua nota avidità ed asprezza d'animo. Ma questo non è il solito "Christmas Carol", bensì una nuova versione, unica nel suo genere, interpretata dal cast al completo del famoso "Muppet Show". Gonzo e il Topo Rizzo sono i narratori; Kermit - il ranocchio verde con gli occhi a palla - e Miss Piggy - la "robusta" maialina - sono rispettivamente il Signor e la Signora Cratchit; i ruoli comprimari sono ovviamente affidati agli altri favolosi Muppet: non possono mancare Stadtler, Waldorf, l'Orso Fozzie e il confusionario Chef di origine svedese. Nel ruolo dell'arcigno Sig. Scrooge troviamo una star di primo piano, il grande Michael Caine.

IL REGISTA: Figlio di Jim Henson (creatore dei "Muppets" con Frank Oz e scomparso due anni fa), **Brian Henson** ha seguito la tradizione paterna fin dall'età di 17 anni, nel 1981, quando collaborò a *The Great Muppet Caper*. Entrato nello staff dei "burattinai" del Muppet Workshop, Brian ha collaborato a *The Muppets take Manhattan* (1984), *Nel fantastico mondo di Oz* (1985), *La storia di Babbo Natale-Santa Klaus* (1985) e *Labyrinth* (1986), in cui ha coordinato tutto lo staff addetto ai burattini. *The Muppets Christmas Carol* è il suo primo film da regista.



THE MUPPET **CHRISTMAS** **CAROL**



NAVIGATORI DELLO SPAZIO

TITOLO ORIGINALE: SPACE NAVIGATORS **REGIA:** AL MAKER **PRODOTTO DA** GIAN PAOLO BRUGNOLI **DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA:** GIOVANNI BERGAMINI **MUSICA DI** HENRYK TOPEL **EFFETTI SPECIALI:** FRANCESCO e GAETANO PALOCCI **CON:** JESSE DANN, JEANA BELLE, GREG BADGEWELL, RAYMOND RICHARD, CHRISTINE KEEGAN, ASHLEY STAR SHANNON **COPYRIGHT:** ITALIA 1993 EUROPA CINE TV

LA TRAMA: Durante una missione di ricognizione sulla Terra, un'astronave proveniente dal pianeta Gamma si ferma nei pressi di un villaggio indiano, sulla costa della Florida. Qui il suo passeggero, Jay Seven, trasferisce tutta la sua straordinaria conoscenza nel cervello di Bob, un bambino di dodici anni. Naturalmente la vita di Bob viene stravolta: improvvisamente parla una lingua sconosciuta, sviluppa formule matematiche complicatissime, dimostra dei poteri sensoriali fuori del comune. I prodigi del ragazzino attirano l'attenzione di alcuni medici che lo mettono sotto osservazione ma egli fugge dall'ospedale quando sente il richiamo dell'extraterrestre che lo invita a visitare la sua astronave.

Bob raggiunge Jay Seven e si trova a dover combattere tra la mancanza dei suoi genitori e la necessità di aiutare il suo inusuale compagno a recuperare l'energia sufficiente per riportare l'astronave sul pianeta Gamma. Suo malgrado Bob - ora Il Navigatore - accompagna Jay Seven in un giro attorno al mondo, necessario per ricaricare le batterie dell'astronave. Ma la velocità intergalattica con la quale viene compiuto il viaggio ha causato uno "spostamento" nel tempo di ben cinque anni in avanti, sulla terra.

Ora che Jay Seven è pronto per tornare a casa sua, aiuterà il suo giovane amico terrestre a tornare indietro nel tempo, rischiando la sua stessa vita?

IL REGISTA: **Al Maker**, pseudonimo di Camillo Teti, è nato a Roma nel 1939. A vent'anni inizia a lavorare nel cinema nella produzione, collaborando al film *Marcia o crepa* con Stewart Granger. Da allora è stato produttore esecutivo di molti film di registi come Francesco Rosi (*C'era una volta*), Renato Castellani (*Questi fantasmi*), Luigi Magni (*Nell'anno del Signore*), Valerio Zurlini (*La prima notte di quiete*), Sergio Leone (*C'era una volta il West*, *Giù la testa*) e Dario Argento (*L'uccello dalle piume di cristallo*). All'attività di produttore, anche per la televisione, ha alternato quella di regista e di sceneggiatore firmando, tra gli altri, *L'assassino è ancora tra noi* (1986), *Cobra Mission 2* (1988) e *Bye Bye Vietnam* (1988), gli ultimi due con lo pseudonimo di Mark Davis.

TITOLO ORIGINALE: DINOSAURS REGIA: BRETT R. THOMPSON DIRETTORE DELLA
FOTOGRAFIA: RICK FICHTER EFFETTI SPECIALI D'ANIMAZIONE: JOHN CRISWELL
CON: OMRI KATZ, TIFFANIE POSTON, SHAWN HOFFMAN, PETE KOCH,
MEGAN HUGHES COPYRIGHT: USA 1992 SMART EGG PICTURES DISTRIBUZIONE
ITALIANA: PENTA DISTRIBUZIONE

LA TRAMA: Timmy, Jamie e Mick sono tre giovanissimi appassionati di dinosauri, soprattutto di quelli che appaiono nel loro show preferito: "Dinowars". Nel corso di una riunione del "Dino Club" a casa di Timmy, i suoi genitori, nel segreto del loro laboratorio, sperimentano con successo l'invio di un'arancia in una dimensione spazio-temporale parallela. Ansiosi di comunicare l'importante scoperta, Gil e Diana lasciano a casa da solo il figlio con gli amici.

I tre, penetrati nel laboratorio, attivano inavvertitamente il dispositivo collegato al magnifico schermo tv per seguire i loro cartoni animati preferiti. Eccoli così catapultati nel mondo dei "Dinowars": ad accoglierli c'è Forry, il pappagallo dello show, seguito a sua volta dai meno simpatici "Rockies", dominatori malvagi di questo mondo fantastico, a caccia di un dinosauro schiavo in fuga.

Per punire i dinosauri, Link (il leader dei Rockies) non esita ad isolare una valvola dell'impianto geotermico che, oltre ad assicurare la sopravvivenza di "Saur City", rappresenta la condizione indispensabile ai tre ragazzi per tornare alla dimensione di provenienza. Costretti a ritrovare la preziosa valvola in sole 24 ore, Timmy e compagni, agevolati dalla conoscenza accurata del mondo dei "Dinowars", puntano verso "Tartown" per convincere Rex e Tops, due simpatici dinosauri, ad aiutarli.

Ma Mr. Big, il campione dei Rockies, si prepara a colpirli: durante lo scontro successivo Timmy, pur in possesso di un telecomando tv in grado di bloccare i movimenti dei nemici, viene catturato e trascinato nella torre del malvagio. I nostri devono così tentare di liberarlo ma...

IL REGISTA: **Brett R. Thompson**, grazie alla borsa di studio della Associazione Walt Disney, ha iniziato a frequentare i corsi del "California Institute of the Arts" di Valencia. Divenuto membro della stessa associazione, ha avuto per compagni di corso registi come Tim Burton, John Musker e Wolfgang Petersen. Dopo i primi cortometraggi realizzati in collaborazione con Tim Burton e John Lasseter, Thompson si è dedicato alla sua "tesi di laurea", un lungometraggio intitolato *Not since Casanova*, poi distribuito anche all'estero. Il suo più recente cortometraggio, *The Housekeeper* ha ricevuto molti apprezzamenti dalla critica.



DINOSAURI



TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES III

TITOLO ORIGINALE: TEENAGE MUTANT NINJA TURLES III - THE TURTLES ARE BACK... IN TIME **REGIA:** STUART GILLARD **PRODOTTO DA:** THOMAS K. GRAY, KIM DAWSON, DAVID CHAN **PRODUTTORE ESECUTIVO:** RAYMOND CHOW **CO-PRODUTTO DA:** TERRY MORSE **SOGGETTO E SCENEGGIATURA:** STUART GILLARD **DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA:** DAVID GURFINKEL **MUSICA DI:** JOHN DU PREZ **EFFETTI SPECIALI TRUCCO:** ALL EFFECTS COMPANY (ERIC ALLARD, RICK STRATTON) **EFFETTI SPECIALI:** JEFFREY A. OKUN, PERPETUAL MOTION PICTURES (RICHARD MALZAHN), GORDON ROBERTSON, RICK LYON, NOEL MacNEAL **CON:** ELIAS KOTEAS, PAIGE TURCO, STUART WILSON, SAB SHIMONO, MARK CASO, MATT HILL, JIM RAPOSA, DAVID FRASER, JAMES MURRAY **COPYRIGHT:** USA 1992 GOLDEN HARVEST **DISTRIBUTORE ITALIANO:** 20th CENTURY FOX

LA TRAMA: Proseguono le avventure delle Tartarughe Ninja: Leonardo, Donatello, Raffaello e Michelangelo, seguiti dal "sensei" - maestro d'arti marziali nonché loro guida spirituale - il topo Splinter. I cinque ricevono la visita dell'amica April O'Neil, giornalista televisiva. Questa mostra loro un curioso oggetto acquistato di seconda mano in un negozio di robivecchi, uno scettro magico risalente al Giappone del 17° secolo, proveniente dalla provincia di Shingu quando era governata dal suo dispettoso e prepotente signore, Lord Norinaga. Norinaga è accusato pubblicamente dal giovane figlio - il buon principe Kenshin - di essere un invasore violento e privo di scrupoli. Condotta in una prigione, Kenshin trova all'interno della stessa uno strano scettro dorato; leggendone l'iscrizione, il ragazzo svanisce misteriosamente dalla cella... per comparire di fronte alle Turtles, nello stesso momento in cui queste hanno assistito incredule allo smaterializzarsi di April, dopo che anch'essa ha letto l'iscrizione "magica" incisa sullo scettro. Le tartarughe riescono a scoprire la formula per tornare indietro nel tempo e cercare di salvare April; ma nel Giappone dell'era feudale sono molti i pericoli che devono affrontare.

IL REGISTA: **Stuart Gillard** nasce ad Alberta (Canada) e si trasferisce giovanissimo a Calgary. Egli inizia la sua carriera di regista (nonché di produttore) dopo aver collaborato alle serie televisive della ABC "Mork e Mindy" con Robin Williams in qualità di "executive story editor". Gillard è stato premiato nel 1990 con il Best Director Gemini (l'Emmy canadese) per la serie della Disney "Road to Avonlea". Inoltre ha vinto il Best Actor Genie (l'Oscar canadese) per il film *Why Rock the Boat?* e per la nota serie televisiva canadese "Excuse My French". Quindi ha diretto "The Return of the Shaggy Dog" (per conto della Disney) per la ABC-TV e il lungometraggio per l'USA Network "Bordertown". Gillard ha anche scritto e prodotto il film *If You Could Bee What I Hear*.

TITOLO ORIGINALE: TIMESCAPE **REGIA:** DAVID N. TWOHY **PRODOTTO DA** JOHN A. O'CONNOR **Co PRODOTTO DA** ROBERT E. WARNER **PRODUTTORI ESECUTIVI** JILL SATTINGER, PAUL WHITE **PRODUTTORI ASSOCIATI** JAMIE GROSSMAN, THOMAS IRVINE **SOGGETTO DALLA NOVELLA "VINTAGE SEASON" DI** C.L. MOORE **SCENEGGIATURA DI** DAVID N. TWOHY **DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA:** HARRY MATHIAS **MUSICA DI** GERALD GOURIET **CON:** JEFF DANIELS, ADRIANA RICHARDS, EMILIA CROW, JIM HAYNIE, MARILYN LIGHTSTONE, GEORGE MURDOCK **COPYRIGHT:** USA 1991 WILD STREET PICTURES

LA TRAMA: Ben Wilson, vedovo da poco, vive con sua figlia Hillary nella piccola città di Greenglen, nell'Ohio, dove sta ristrutturando una vecchia casa vittoriana per adibirla a pensione. Un giorno si presenta da lui un gruppo di strani personaggi che si qualificano come membri di una troupe di attori in giro per gli Stati Uniti e che, pagandolo profumatamente, lo convincono a dare loro alloggio nella struttura ancora provvisoria. Egli è in particolare attratto da una di loro, Reeve, con la quale entra in confidenza e alla quale confida il suo grande dolore per la scomparsa della moglie. A sua volta, Ben viene a conoscenza del segreto che i suoi strani ospiti nascondono: sono "viaggiatori nel tempo", inviati dal futuro per prevenire un grande disastro a Greenlen. La possibilità di viaggiare nel futuro rappresenta per Ben una via di uscita ai suoi problemi: egli comincia a pensare alla possibilità di confrontarsi con il suo passato per cambiare il suo futuro per sempre.

IL REGISTA: Per **David Thow** *Timescape* rappresenta l'esordio cinematografico.



TIMESCAPE



OCTOBER 32ND

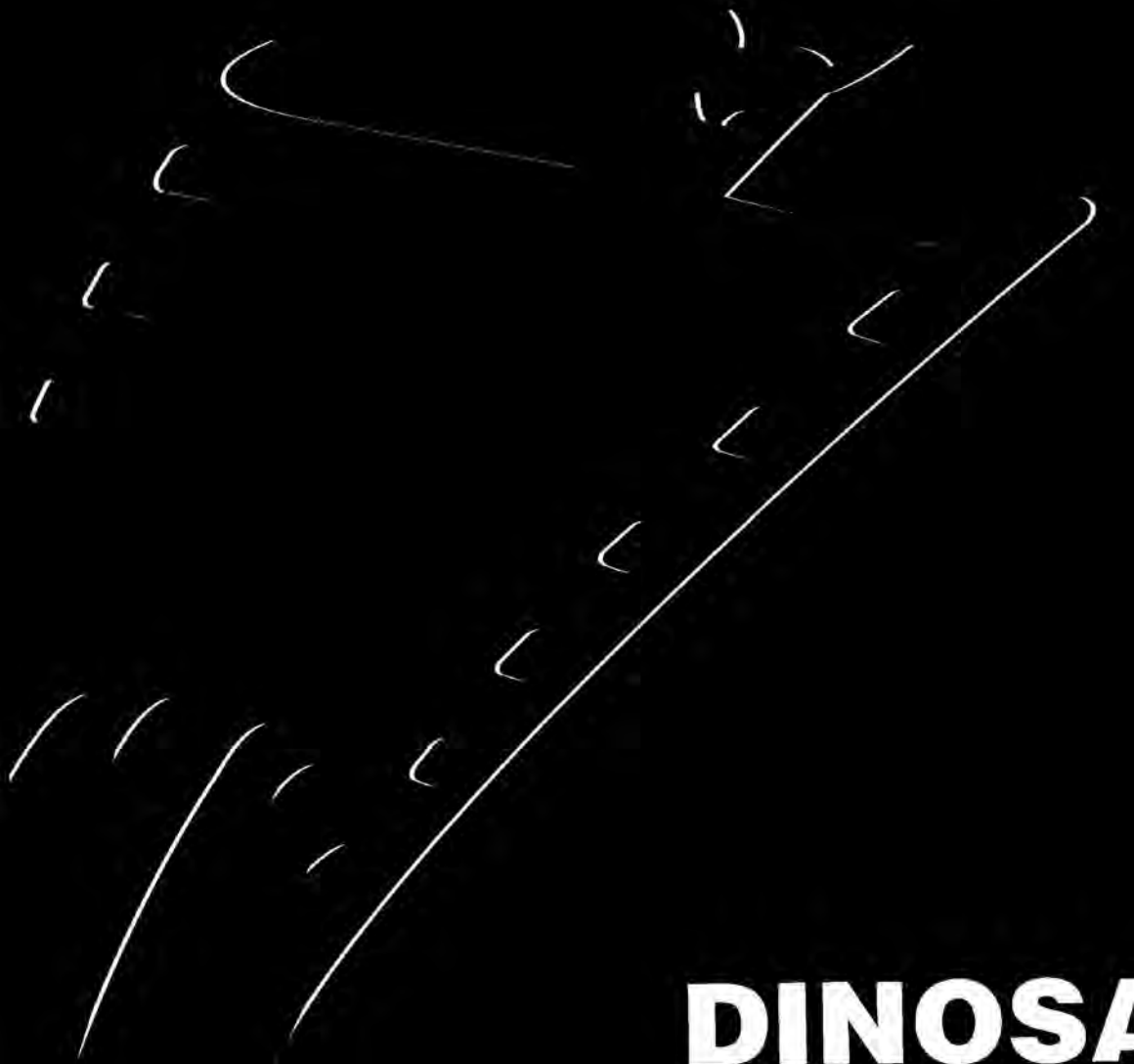
TITOLO ORIGINALE: OCTOBER 32nd **REGIA:** PAUL HUNT **PRODOTTO DA** PETER COLLINS, PAUL HUNT **PRODUTTORI ESECUTIVI** CRISTINA COLLINS, PETER COLLINS **PRODUTTORE ASSOCIATO** NATALIA TOMASOVICOVA **SOGETTO DI** PAUL HUNT, NICK MCCARTHY **SCENEGGIATURA DI** NICK MCCARTHY **DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA:** GARY GRAVER **MUSICA DI** WILLIAM CAMPBELL JR, MICHAEL O' DONNELL **EFFETTI SPECIALI:** PETER GOVEY **CON:** PETER PHELPS, RICHARD LYNCH, JAMES HONG, NADIA CAMERON, TED MARKLAND, RODNEY WOOD, DESMOND LLEWELYN **DURATA:** 117 MINUTI **COPYRIGHT:** GRAN BRETAGNA 1992 OCTOBER 32nd PRODUCTIONS LTD.

LA TRAMA: Il 31 ottobre di un tempo recente, la giovane reporter Christy Lake giunge da San Francisco alla piccola città di Lansdwon per investigare sulla riapertura di una miniera locale. In realtà essa è stata attirata lì per un altro motivo: compiere il suo destino come figlia reincarnata di Merlino. Solo gli immortali sono a conoscenza della vera identità della ragazza: Pendragon e il vecchio amico di Merlino, Loong Tao.

Quando Christy viene salvata dalle grinfie di Pendragon dal geologo John Pope - che è in realtà da molti secoli la sua "guardia del corpo" - Loong Tao si convince che solo la ragazza può impedire i diabolici piani di Pendragon, di fermare il tempo e scatenare il Male sulla terra.

Con l'obiettivo di proteggere Christy, o meglio Crystal, da Pendragon, Loong Tao conduce John e Christy nel luogo dove è custodita la mitica Spada del Potere. Ma il malefico Pendragon è in agguato con una trappola mortale.

LA RETROSPETTIVA



DINOSAURI

di Fabio Giovannini



IL RISVEGLIO DEI DINOSAURI

di Fabio Giovannini

I film sui dinosauri sono costretti a oscillare nel tenue confine tra fantastico puro e realismo. Sono pellicole *FALSE*, perchè rappresentano mostri che nessuno ha mai visto e che, soprattutto, non hanno mai potuto interagire con gli esseri umani. E contemporaneamente sono film di grande veridicità, perchè riprendono le gesta tremende di creature realmente esistite.

Umberto Eco ci ricordava che "il mostro rappresenta la violazione delle leggi naturali, il pericolo che incombe, l'irrazionale che non possiamo più dominare" (U.Eco, *Il nostro mostro quotidiano*, in "Apocalittici e integrati", Bompiani, Milano 1987 [VI ediz.], p. 384). Ma il dinosauro è qualcosa di più. La sua esistenza certa, nel lontanissimo passato del nostro pianeta, lo colloca dentro le realtà, e non nelle immaginazioni della fantasia. Il dinosauro, insomma, è realmente esistito, non è una superstizione, non è un parto della fantasia. Per questo il dinosauro, al contrario del mostro *CLASSICO* citato da Eco, non viola le leggi naturali, perchè è una creatura *VERA*, di cui possiamo osservare i resti, le ossa, i reperti fossili. La violazione, semmai, è della categoria *TEMPO*, quando il dinosauro riappare a confronto con esseri umani che non avrebbe mai potuto conoscere. Qui subentra l'immaginario cinematografico e letterario: nel mettere l'una di fronte a l'altra delle creature che mai nella storia reale poterono fronteggiarsi. Lo scarto temporale immaginato dai film sui *MONDI PERDUTI* o dalle affabulazioni sui prodigi dell'ingegneria genetica, è il vero elemento innaturale che riguarda i dinosauri. Per il resto, il dinosauro è il mostro più realistico di tutta la teratologia.

Proprio il realismo necessario ai film di dinosauri è stato di sprone al perfezionamento degli effetti speciali, indispensabili per rendere credibile un animale preistorico. E tanto più importanti, perchè il ridicolo si affaccia spesso, appena un dinosauro cinematografico si muove in modo troppo grottesco, o rivela palesemente i trucchi utilizzati per animarlo.

Certo il cinema dedicato ai dinosauri non è documentaristico, non pretende rigore scientifico. È piuttosto cinema poetico, invenzione fantastica che si diparte da una radice realista.

Il limite dei dinosauri e di tutti i mostri giganti che vengono dal passato (draghi & company) rispetto ad altri mostri del cinema si annida nella impossibilità di suscitare identificazione o compassione. Il dinosauro e il drago sono mostri totalmente diversi da Frankenstein, Dracula o l'uomo lupo.

L'eccezione a questa regola è stato solo King Kong, un animale gigante, insediato in un *MONDO PERDUTO*, ma antropomorfo, dotato di sentimenti. Il dinosauro, invece, è soltanto un pericolo assoluto, quasi simbolico, da cui fuggire e comunque da distruggere. È parente di tanti altri animali assassini o pericolosi dell'immaginario, dagli Uccelli di Alfred Hitchcock al cane feroce del Cujo di Stephen King. La paura provocata dal dinosauro è assoluta, semplice, pura. Non c'è alcuna sostanza psicologica negli atti di un sauro gigantesco.

Il dinosauro è un mostro senza identità. Eppure questa caratteristica del dinosauro filmico o letterario, che lo rendeva mostro meno attraente di altri, oggi lo trasforma in una icona attualissima e ipermoderna.

Il mostro è sempre un diverso, è la paura dell'Altro. Ma il dinosauro è la diversità assoluta. È radicalmente non-umano. Per questo si apparenta ad altri mostri privi di identità, in particolare alcuni mostri portati sugli schermi da Steven Spielberg. È interessante questo riferimento spielberghiano, se si considera che proprio Spielberg ha voluto girare *Jurassic Park*, destinato a diventare il punto più alto della presenza cinematografica dei dinosauri. Spielberg si era già dedicato ai mostri senza identità, fin dal suo lungometraggio d'esordio, *Duel*. Il camion di *Duel* è un mostro, è gigante, perseguita senza motivazione l'uomo. E allo stesso schema appartiene un'altra creatura di Spielberg, lo Squalo, altro animale di proporzioni smisurate, che minaccia gli esseri umani con la stessa casualità e illogicità delle macchine ribelli in certi racconti di Stephen King.

I vampiri hanno sentimenti, ci insegna il *Dracula* di Coppola. Forse il dottor Jekyll potrebbe essere psicanalizzato. Il mostro di Frankenstein cerca in fondo amore e tenerezza umana. Il dinosauro, invece, è solo UN SAURO TERRIBILE, come indica l'etimologia del termine, dal greco "deinos".

L'ipermodernità del dinosauro è proprio nella paura cui è legato. Una paura completa, per una minaccia da cui è impossibile difendersi con la ragione tradizionale. Il dinosauro immaginario, infatti, è un serial killer. Imprevedibile, casuale, non controllabile, mosso solo dalla fame o da una distruttività globale. E come il serial killer tanti dinosauri cinematografici hanno messo a repentaglio la vita umana nelle città. Il luogo in cui il pericolo rappresentato dal dinosauro si dispiega è la metropoli: proprio nella metropoli compie le sue scorribande il tipico dinosauro del cinema. È la città che viene devastata dalle grandi zampe dei rettili di Harryhausen o dei film di Inoshiro Honda.

Ma al contrario del serial killer, privo di qualsiasi giustificazione per i suoi crimini, il dinosauro è ottima metafora ecologica. In genere vive tranquillo nell'oasi di un mondo perduto, intento solo a brucare vegetali e ad azzuffarsi con i suoi simili. Oppure giace in un blocco di ghiaccio, ibernato e inoffensivo. Solo l'intervento umano, spesso maldestro e spinto dal desiderio di profitto, risveglia il pericolo del mostro. Il dinosauro vuole solo tornarsene nel suo mondo antico, compiere il suo ciclo biologico in pace. E infatti appena può fugge, si inabissa nei mari o tenta l'assalto al cielo arrampicandosi su un palazzo.

La assenza di identità del dinosauro è compensata dal suo animalismo, dal suo appartenere al mondo naturale e alle sue regole pur essendo un mostro. È un animale gigante che non può essere dominato. Un animale che proviene dal passato remoto, addirittura dal mondo pre-umano, ma pur sempre un essere naturale, ben diverso anche dalle creature totalmente soprannaturali alla Lovecraft, ineditabili e

a destra *Godzilla, King of the Monsters*
(1954) Inoshiro Honda



del tutto fantastiche. Il dinosauro è la natura che sfugge al dominio dell'uomo, forse l'estremo esempio di una possibile ribellione dell'animale all'umano, quando quest'ultimo altera l'equilibrio ambientale.

1. Un milione di anni fa

Il fascino per il tempo indicibilmente lontano ha contagiato il cinema fin dai suoi primi passi. La macchina da presa non ha rinunciato ad offrire allo spettatore degli spaccati di vita preistorica, ovviamente privi di qualsiasi attendibilità scientifica. Il punto cruciale di queste pellicole è infatti rappresentato dall'incontro-scontro tra esseri umani e dinosauri nell'epoca primitiva.

Come è noto i dinosauri abitavano la Terra quando l'uomo non era ancora apparso sul pianeta. Tant'è, il cinema non poteva resistere al fascino della lotta impari tra i dinosauri e un uomo primitivo coperto di pelli e armato di lance dalla punta di pietra.

La stessa scuola degli effetti speciali "preistorici" nasce proprio con un cortometraggio che inscena una lotta tra un cavernicolo e un dinosauro. Si tratta di *The Dinosaur and the Missing Link*, girato nel 1914 da Willis O'Brien. In due mesi di lavoro O'Brien propose agli spettatori di quell'epoca lontana il primo esempio delle meraviglie che il cinema poteva offrire. Lavorando sulla creta e sperimentando i primissimi passi dell'animazione fotogramma per fotogramma O'Brien realizzò un "corto" di cinque minuti che metteva a confronto un uomo preistorico ancora scimmiesco (the missing link, l'anello mancante nell'evoluzione) e un dinosauro. Fu grazie a quel riuscito esperimento, e ai successivi *R.F.D. 10,000 B.C.* e *Prehistoric Poultry*, entrambi del 1917, che O'Brien poté girare *The Lost World*, di cui parleremo nel prossimo capitolo.

Il prototipo del film ambientato nella preistoria è però datato 1940. In quell'anno Hal Roach, il celebre produttore delle comiche con Stan Laurel e Oliver Hardy, gira *One Million Years B.C.* (Sul sentiero dei mostri) che contiene tutti i tratti comuni di questo sottogenere. Due tribù di uomini primitivi si scontrano, si assiste alle battaglie tra dinosauri, infine il film culmina in una spettacolare eruzione vulcanica. Gli effetti speciali divergono radicalmente dallo stile O'Brien. Infatti alle figure animate viene qui sostituito l'uso di veri animali "travestiti" da mostro. Appaiono così rettili ingigantiti, un elefante mascherato da mammoth, si aizzano lucertole e iguane per simulare il combattimento tra un dimetrodonte e un varano. Le sequenze dei dinosauri di Roach restarono però una pietra miliare di questo sottogenere, tanto che vennero riutilizzate in altre pellicole (ad esempio per *Valley of the Dragons*, un film del 1961 ispirato a Giulio Verne).

Un'altra caratteristica di lunga durata promossa dal film di Roach consisteva nel



One Million Years B.C. (1966) Don Chaffey



One Million BC (1940) Hal Roach, Hal Roach jr.

risparmio totale di doppiaggio. Infatti si tratta di film “muti”, giacchè gli attori emettono solo grugniti primordiali.

Perfettamente fedele a questo schema si dimostrò il remake prodotto nel 1966 dalla Hammer Films, con lo stesso titolo originale *One Million Years B.C.* (*Un milione di anni fa*) e la stessa trama. Per gli effetti speciali venne reclutato Ray Harryhausen, il grande discepolo di Willis O'Brien, con il quale aveva collaborato fin da *Il re dell'Africa* (1949, premiato con l'Oscar) dopo essere rimasto affascinato dai trucchi di *King Kong*. Ricorda Harryhausen: “La Hammer aveva acquistato i diritti da Hal Roach e mi avevano contattato per la supervisione degli effetti speciali. Io e i dirigenti della Hammer lavorammo insieme per rimanere fedeli ai tratti principali della storia originale della vecchia versione del 1940. Naturalmente, nella versione precedente non avevano usato l'animazione, avevano utilizzato delle lucertole e per una sequenza un uomo in una tuta da dinosauro.” (citato in John Brosnan, “Movie Magic”, Macdonald and Jane's, London 1974).

Dopo il film del 1966, diretto da Don Chaffey, la Hammer ritentò la carta preistorica nel 1970 con *When the Dinosaurs Ruled the Earth* (*Quando i dinosauri si*

mordevano la coda), interpretato dalla bionda Victoria Vetri, lanciata con un bat-tage analogo a quello che presentò Raquel Welch in *One Million Years B.C.* Del resto tutto ripercorreva il successo dei film di Roach e Chaffey: ritornano le due tribù in competizione (una composta da individui biondi, l'altra da bruni), i gru-gniti dei cavernicoli, il cataclisma di prammatica.

When the Dinosaurs Ruled the Earth era attraversato da una vena di umorismo inglese ben diversa dal posticcio commento fuori campo della versione italiana. Il merito per la scorrevolezza del film era del regista Val Guest, lo stesso che aveva fatto la fortuna della Hammer dirigendo la serie Quatermass a partire dal lontano 1955. I trucchi e le belve preistoriche, quasi perfette nei movimenti, non facevano rimpiangere Harryhausen, grazie alle capacità di Jim Danforth che per questo film ottenne anche il premio Oscar agli effetti speciali.

Il film di Val Guest era comunque il capitolo finale del tentativo di stupire il pubblico con degli improbabili viaggi a ritroso nel tempo in cerca di animali preistorici. Ormai il sottogenere poteva solo sfociare nell'umorismo, come accadde con *Caveman (Il cavernicolo)* un film comico girato nel 1981 da Carl Gottlieb, e dove accanto all'ex-Beatles Ringo Starr appariva anche un ridicolo dinosauro.

Per dovere di completezza va comunque aggiunta una citazione dei principali film in cui non appaiono dinosauri, ma che sono comunque ambientati nella preistoria. Si va dai due film di D.W.Griffith *Man's Genesis* (1912) e *The Primitive Man* (1913) a *The Three Ages* (1923) con Buster Keaton, fino a *Flying Elephants* (1927) con Stan Laurel e Oliver Hardy. Negli anni Cinquanta si susseguirono le donne preistoriche e i cavernicoli minorenni, grazie a titoli come *Prehistoric Women* (1951) di Gregg Pallas o *Teenage Caveman* (1958) di Roger Corman.

Nei decenni successivi la Hammer disse la sua con *Slave Girls (Femmine delle caverne)*, 1966) di Michael Carreras e *Creatures the World Forgot (La lotta del sesso sei milioni di anni fa)*, 1971) di Don Chaffey.

Gli italiani si sono distinti per il raffinato buon gusto di *Quando le donne avevano la coda e con gli uomini facevano din-don* di Pasquale Festa Campanile. Indubbiamente più realistico e fedele alla vera preistoria *La guerre du feu (La guerra del fuoco)*, 1981) tratto dalle fatiche letterarie di J.H. Rosny Aîné e diretto da Jean-Jacques Annaud; e il femminista *The Clan of the Cave Bear (Cro Magnon Odissea nella preistoria)*, 1986) con Daryl Hannah.

Indimenticabili, infine, gli scimmieschi uomini primitivi delle sequenze iniziali di *2001 A Space Odyssey (2001 Odissea nello spazio)*, 1969) di Stanley Kubrick.

Un doveroso omaggio meritano anche i cartoni animati con i Flintstones di Hanna & Barbera e con gli italianissimi Mammut, Papput e Filliut creati per "Carosello" negli anni Sessanta.



The Lost World (1960) Irwin Allen



King Kong (1933)
Ernest B. Schoedsack

2. Mondi perduti

Quando il cinema non ha viaggiato nel tempo per scoprire i dinosauri nella loro lontana epoca, tra 65 e 245 milioni di anni fa, è stato necessario inventare una presenza attuale degli animali preistorici. Nasce così una lunga serie di film che hanno tutti lo stesso schema, articolato al massimo in due possibili esiti.

Il primo schema vede un gruppo di esploratori scoprire un MONDO PERDUTO, dove si trovano perfettamente conservati animali e piante preistorici. Dopo qualche peripezia, gli esploratori riescono ad abbandonare il mondo perduto, mentre un vulcano esplode e seppellisce per sempre l'oasi primitiva. Questo mondo perduto si può trovare su un'isola, sottoterra, oppure in luoghi normalmente inaccessibili (oltre una faldatura delle montagne, nel cuore di una foresta tropicale, ecc.). La principale variante a questo schema prevede che gli esploratori portino con sé un reperto della loro scoperta: un uovo di dinosauro, o un esemplare vivo della fauna primitiva. L'uso commerciale che verrà tentato di questo REPERTO provocherà la ferocia selvaggia dell'animale, che darà battaglia e distruggerà la metropoli in cui è stato trascinato. Il mostro sarà ucciso dopo una dura lotta, oppure si inabissierà nel mare.

Su questo modello fisso sono stati girati film innumerevoli, a partire dal capostipite *The Lost World*, diretto nel 1925 da Harry Hoyt e basato sulle avventure del professor Challenger, un personaggio creato dalla penna inesauribile di Arthur Conan Doyle. "Il film", scrive Pierre Gires, "si allontanava comunque dal suo modello letterario del quale conservava solo l'idea centrale e due o tre peripezie. Così, contrariamente al romanzo, una donna partecipa alla spedizione; in Doyle, Challenger portava un piccolo pterodattilo come prova delle sue affermazioni, mentre sullo schermo esibisce un brontosauo a Londra." (P.Gires, *L'exotisme dans le cinéma fantastique*, in "L'écran fantastique" n.5, 1978)

La trama di *The Lost World* è emblematica di tutto il sottogenere. Una spedizione di esploratori in Brasile scopre una regione sconosciuta popolata di mostri preistorici, sauri e uomini scimmia. Il brontosauo catturato come reperto una volta portato a Londra fugge e devasta la città, prima di inabissarsi nel Tamigi e scomparire nel mare.

Il merito principale di *The Lost World* risiede nella animazione dei mostri dovuta a Willis O'Brien, un vero artista (come testimoniano tra l'altro i disegni preparatori per i suoi film, soprattutto quelli per *King Kong*) e non solo un "tecnico" degli effetti speciali. Dopo aver girato una bobina sperimentale dal titolo *Creation*, dove appariva un triceratops intento a dare la caccia ad un marinaio, O'Brien dedicò tutte le sue energie a *King Kong* (1933).

Diretto da Ernest B. Schoedsack, il film *King Kong* racchiude in sé i due temi del mondo perduto (Skull Island è il prototipo dei mondi perduti) e del mostro sel-

vaggio che minaccia la civiltà (le scorribande di Kong per New York e la sua scalata dell'Empire State Building).

Il gorilla King Kong si colloca al di là e al di fuori degli altri mostri preistorici della sua isola. Come ha sottolineato Alberto Abruzzese, King Kong è "tempo preistorico SOPRAVVISSUTO, collocato al di sopra dei dinosauri della foresta e degli indigeni dell'isola" (A.Abruzzese, "La grande scimmia", Napoleone, Roma 1979, p.161).

Nello stesso tempo King Kong è uno scimmione inventato dal cinema e non un realistico abitante della preistoria. Non è tanto il gigantesco gorilla, quindi, che ci interessa in questa sede, ma semmai i mostri che coabitano con lui su Skull Island, il brontosauo, la serpe gigante e il tirannosauro contro cui lo stesso Kong combatte.

Sono tutte creature dovute all'abilità di Willis O'Brien, che lavorerà anche all'immediato "seguito" del film sullo scimmione gigante, *Son of Kong (Il figlio di King Kong)*, del 1933. Nella medesima Skull Island viene rinvenuto il figlio di Kong e si dà la caccia agli altri mostri: un provvidenziale terremoto distruggerà l'isola.

Con la scomparsa di Skull Island il cinema doveva trovare altri mondi perduti



King Kong (1933) Ernest B. Schoedsack



One Million Years BC (1966) Don Chaffey

per i suoi dinosauri. È nel 1948 che appare il primo remake, per quanto fittizio, di *The Lost World*, intitolato *Unknown Island* (*L'isola sconosciuta*) e diretto da Jack Bernardt, dove il mondo perduto e i suoi dinosauri sono localizzati in un'isola del Pacifico. Sempre su un'isola, ma in cima a una montagna, si trova l'oasi abitata da animali estinti di *The Lost Continent* (*Continente scomparso*), un film girato da Sam Newfield nel 1951. Le riserve di uranio dell'isola, secondo la rudimentale sceneggiatura, erano riuscite a conservare nei millenni la fauna preistorica. I dinosauri erano animati da una stop-motion piuttosto rozza, segno del limitato budget a disposizione.

Negli anni Cinquanta, proprio per ovviare ai tempi lunghi dell'animazione e alla scarsità di mezzi economici, i produttori non esitarono a riutilizzare alcuni fotogrammi di film precedenti. È l'espediente scelto per un film del 1952 dotato di un titolo che voleva raddoppiare l'impatto: *Two Lost Worlds*, cioè due mondi perduti. Per sfuggire ai pirati i nostri eroi si rifugiano su un'isola sconosciuta che scoprono popolata di bestie preistoriche. Ma le animazioni dei mostri sono tratte

direttamente da un film di dodici anni prima, *One Million Years B.C.* Negli stessi anni si avviava alle complicazioni del fotogramma-per-fotogramma con qualche lucertola ingrandita, ad esempio nel 1952 per *Untamed Women*, dove appaiono lucertole, iguana e armadilli truccati, e nel 1955 in *King Dinosaur*, diretto da Bert I. Gordon (un regista ossessionato dal gigantesco, dallo smisurato, e che non poteva che incappare nei dinosauri), e ambientato sul pianeta Nova. I rettili mascherati da mostro, del resto, avevano avuto anche l'avventura di scontrarsi con Tarzan in persona già nel 1943, quando Johnny Weismuller nella parte del re della giungla scopriva una valle piena di dinosauri in *Tarzan's Desert Mystery* (*Tarzan contro i mostri*).

Nel 1957 è la volta di *The Land Unknown* (*Prigionieri dell'Antartide*), diretto da Virgil Vogel e imperniato sulla scoperta di un'oasi tropicale al di sotto del polo. Purtroppo, per i trucchi dei dinosauri si tornavano ad utilizzare delle tute indossate da attori. Nè andò meglio con *Journey to the Center of the Earth* (*Viaggio al centro della Terra*) diretto da Henry Levin nel 1959. In questo caso il mondo perduto, finalmente a colori, è localizzato sottoterra, tra l'Islanda e la Sicilia. Si susseguono i soliti combattimenti tra dinosauri (che si divorano reciprocamente) e le colate di lava.

Ma il miglior continuatore della saga dei mondi perduti è stato un regista-produttore americano specializzato in fantascienza, Irwin Allen. Già nel 1956 Irwin Allen aveva diretto un film che conteneva delle sequenze imperniate sui dinosauri, il documentaristico *Animal World* (*Il mondo è meraviglioso*). Il film, dedicato agli animali, conteneva quindici minuti a colori di stupende animazioni, curate da Willis O'Brien e Ray Harryhausen. In particolare va ricordata la lotta tra un triceratops e un iguanodonte.

È proprio Irwin Allen che nel 1960 dirige *The Lost World* (*Mondo perduto*), dove il professor Challenger di Conan Doyle, interpretato da Claude Rains, porta a Londra un uovo di tirannosauro. Il film è un pretesto per mostrare le consuete lotte tra dinosauri (veri rettili truccati), caverne misteriose e diluvi di lava incandescente.

I russi, invece, si spostarono su un altro pianeta per trovare il loro MONDO PERDUTO. E' quanto avviene in *Planeta burg* (*Il pianeta delle tempeste/Sette navigatori dello spazio*), diretto nel 1962 da Pavel Klushantsev. Su Venere infatti gli astronauti sovietici si trovano a fronteggiare tirannosauri, pterodattili e brontosauri, oltre all'immane lava vulcanica.

Negli anni Settanta sono gli inglesi ad occuparsi di nuovo, con ben tre film consecutivi, dei MONDI PERDUTI. Purtroppo la qualità degli effetti speciali era estremamente scadente, e la stessa regia non si sollevava dall'artigianato medio britannico. L'artefice di questa nuova ondata di creature preistoriche è stato il regista Kevin Connor, che ha portato sugli schermi a distanza di pochi anni l'uno



The Beast from 20.000 Fathoms (1953)
Eugene Lourié



King Kong Versus Godzilla (1962)
Inoshiro Honda

dall'altro *The Land That Time Forgot* (*La terra dimenticata dal tempo*) nel 1974, *At the Earth's Core* (*Centro della Terra continente sconosciuto*) nel 1976, e *The People That Time Forgot* (*Gli uomini della terra dimenticata dal tempo*) nel 1977.

La fonte di ispirazione del trittico di Connor risiede nei romanzi di Edgar Rice Burroughs, l'inventore di Tarzan, dedicati a Pellucidar, e i tre film riproponevano anche lo stesso gruppo di collaboratori. *The Land That Time Forgot* era ambientato agli inizi del secolo e ci presentava gli effetti della scoperta di un mondo perduto chiamato Caprona (!). Nonostante i pessimi effetti speciali il film ebbe successo, e due anni dopo apparve *At the Earth's Core*, reclutando anche attori del calibro di Peter Cushing e stelline del fantastico come Caroline Munro. Questa volta i mostri preistorici erano realizzati secondo lo stile giapponese, con attori insaccati in tute da dinosauro. Scrive lo studioso di effetti speciali cinematografici John Brosnan: "L'idea di Burroughs di un mondo nascosto dentro la Terra, con l'orizzonte che si incurva in alto in tutte le direzioni e un piccolo sole fisso nel centro, venne rimpiazzata da una convenzionale caverna gigante, senza dubbio per ragioni di budget. C'erano gli inevitabili rettili giganti e altri mostri più esotici, ma almeno erano ottenuti mettendo degli uomini dentro a delle tute, invece che con i pupazzi del precedente film *Amicus*, dando ai mostri maggiore mobilità se non la magia delle creazioni di Harryhausen." (J. Brosnan, *Lost World Movies*, in "The House of Hammer" n.14, 1977)

Il ciclo di Connor si concluse con *People That Time Forgot*, dove il miglioramento degli effetti speciali non compensava la stanchezza della sceneggiatura. Il filone sembrava arrivato veramente all'esaurimento, e davvero nel 1977 ci si trovava di fronte a "l'ultimo dinosauro", come recitava il titolo di un film nippo-statunitense di quell'anno, *The Last Dinosaur*. La rozzezza degli effetti speciali (il solito attore vestito da tirannosauro) e l'ingenuità della trama (un miliardario si ritira in un mondo perduto al polo) dicevano esplicitamente che il genere si era logorato. Bisognerà attendere il 1985 perchè il cinema torni ad occuparsi di mondi perduti con qualche ambizione in più. È stata la Walt Disney a riprendere il filone, con *Baby* (*Baby Il segreto della leggenda perduta*) diretto da B.W.L. Norton. Una intera famiglia di dinosauri viene scoperta nella giungla africana, ma un ricercatore spregiudicato, che vuole lucrare sui vecchi mostri preistorici, costringe i "buoni" del film a prendersi cura di Baby, il piccolo dinosauro dalle espressioni antropomorfe. In realtà la pellicola disneyana era debole e tentava di rilanciare il successo di *E.T.*, sostituendo agli occhioni dell'extraterrestre gli occhioni del piccolo dinosauro.

3. Il dinosauro tra noi

Il dinosauro è stato un ottimo sostituto dei marziani e delle creature extraterrestri per popolare gli incubi della guerra fredda, soprattutto negli anni Cinquanta. I film dedicati alla paura per una invasione distruttiva del suolo americano avevano un mostro in più, proveniente non da un altro pianeta ma dal passato.

È indubbio che il capostipite nobile di questa serie infinita di invasioni dalla preistoria non sia stato un dinosauro ma uno scimmione gigante. È infatti con *King Kong* che si creano le premesse per innumerevoli passeggiate di enormi mostri nelle strade delle metropoli contemporanee.

Nel 1953 prende avvio una trilogia sui dinosauri firmata dal regista Eugene Lourié. Fuggito da Parigi al momento dell'occupazione nazista, Lourié aveva cominciato a lavorare nel cinema come scenografo. Poi passò dietro la macchina da presa per dirigere alcuni piccoli classici del cinema fantastico. La trilogia dei dinosauri si apre con *The Beast from 20.000 Fathoms* (*Il risveglio del dinosauro*), prosegue nel 1958 con *Behemoth the Sea Monster* (*Il drago degli abissi*) e si conclude l'anno successivo con *Gorgo* (*Gorgo*).

Il primo film, *The Beast from 20.000 Fathoms*, si avvaleva degli effetti speciali di Ray Harryhausen, e probabilmente ispirò i giapponesi per il loro *Gojira* (*Godzilla*), girato l'anno seguente da Inoshiro Honda. Si tratta della prima prova d'autore di Harryhausen, che grazie a un lunghissimo lavoro sui pupazzi snodabili del dinosauro, animati fotogramma per fotogramma, si conquistò il primato tra gli esperti di questo tipo particolare di effetti speciali, diventando insostituibile per il cinema fantastico e mitologico con la sua "Dynamation". Scrive Giovanni Mongini: "Come già Willis O'Brien, Harryhausen realizzò il suo fantastico 'Rhodosauro' (un nome fasullo per un animale altrettanto mitico) con il lattice e l'ossatura di ferro, lo provò davanti agli scenari precostituiti in piccole dimensioni e lo mosse, fotogramma per fotogramma, di poche frazioni di millimetro alla volta. Se si tiene conto che una pellicola normale ha uno scorrimento di 24 fotogrammi al secondo, ecco che ci vogliono 24 movimenti impercettibili per fare un secondo di movimento percettibile." (G.Mongini, "Storia del cinema di fantascienza I", Fanucci, Roma 1976, p.98)

Il mostro di questo film doveva distruggere San Francisco, in omaggio alla paura per il terremoto tipica della città americana, ma alla fine i produttori non ebbero il coraggio di proporre una materializzazione di questa fobia di massa, e ripiegarono su New York. Il secondo dinosauro di Eugene Lourié, *Behemoth*, da parte sua distruggerà Londra, con gli effetti speciali dello stesso Willis O'Brien, tornato al lavoro in alternanza con il discepolo Harryhausen.

Con *Gorgo* lo schema si ripete: un dinosauro viene catturato e poi esibito a Londra. Ma dalle acque del mare emerge un altro mostro ancora più gigantesco, e su-



Gorgo (1960) Eugene Lourié

bito impegnato a distruggere la città: è la madre di Gorgo, venuta a riprendersi il suo "piccolo"...

La trilogia di Lourié diede nuova linfa al genere, e nel 1960 Irvin S. Yeaworth Jr. portò sugli schermi *Dinosaurus* (*Dinosaurus*), un'altra creatura preistorica animata fotogramma per fotogramma. Nel 1961, invece, arriva *Reptilicus* (*Reptilicus*), un ridicolo serpentone a scaglie, rianimato durante una perforazione petrolifera. La città devastata dal rettile è questa volta Copenhagen: alla fine il mostro finisce in pezzi, ma da ogni frammento è pronta a risorgere un'altra creatura.

Questa possibile moltiplicazione di mostri a partire da un solo esemplare è stata in realtà praticata, se si può usare questa immagine, dai giapponesi. Dopo la fortunata apparizione sugli schermi di Godzilla, infatti, i dinosauri mostruosi del Sol Levante si centuplicheranno. Drago anfibio che sputa fiamme, Godzilla è una sorta di tirannosauro con il dorso da stegosauro. Ma gli effetti speciali, nella tradizione del cinema giapponese, sono lontani dal realismo occidentale. Per questo il mago giapponese degli effetti speciali, Eiji Tsuburaya, scelse di utilizzare un uomo in tuta da mostro per interpretare Godzilla, e al massimo fece ricorso a qualche modello meccanico.

L'innovazione nel genere preistorico risiedeva nel collegamento tra il risveglio



Gojira (1954) Inoshiro Honda



Rodan (1956) Inoshiro Honda

del dinosauro e il pericolo nucleare. Sono gli effetti di un test atomico, infatti, che svegliano Godzilla, e le distruzioni delle metropoli giapponesi rimandano direttamente al terrore permanente dopo le bombe di Hiroshima e Nagasaki. Ma Godzilla avrà un tale successo “personale” che la produzione Toho deciderà di trasformarlo nei film seguenti da pericolosa minaccia a difensore del Giappone nei confronti di altri mostri.

E di mostri giganteschi il cinema giapponese ne avrebbe creati molti. Già nel 1956 è la volta di *Rodan* (*Rodan il mostro alato*), un uccello preistorico simile a uno pterodattilo che le solite radiazioni atomiche ridestano dall'ibernazione in un vulcano. Anche Rodan avrà tanto successo da essere riutilizzato negli anni Sessanta per altre pellicole dello stesso filone.

Del resto con *Godzilla* si era aperto un vaso di Pandora pieno di altre creature mostruose, a metà strada tra i draghi fantastici e i dinosauri veri e propri. In genere lo schema è sempre lo stesso: uova preistoriche si schiudono, o mostri addormentati si risvegliano, in seguito a delle esplosioni atomiche; il gigantesco animale distrugge paesi e città, viene aggredito da carri armati e armi di ogni genere, finché uno scienziato scopre l'espedito necessario per abbattere la creatura. Avremo così, tra gli altri, le incursioni sulle città giapponesi e in particolare su Tokyo di *Dogora* (*Dogora mostro dello spazio*) girato nel 1965 dallo stesso



Behemoth, The Sea Monster (1959) Eugène Lourie

Honda, poi di Ebirah, Gamera, persino King Kong, e innumerevoli altri. Ma accanto ai mostri giapponesi, le metropoli degli anni Sessanta venivano turbate anche da più credibili dinosauri, di nuovo grazie alle animazioni di Ray Harryhausen. Nel 1969, infatti, Harryhausen raggiunge una delle vette della sua carriera con gli effetti speciali per *Valley of Gwangi* (*La vendetta di Gwangi*) di James O'Connolly. Il film sovrapponeva due generi, il fantastico e il western, ambientando l'avventura in Messico. L'idea di *Gwangi* era già stata presa in considerazione da Willis O'Brien, che però non era mai riuscito a portarla a termine. Del resto lo stesso O'Brien aveva scritto un soggetto che univa western e dinosauri molti anni prima, e ne era scaturito il film *The Beast of Hollow Mountain* (*La valle dei disperati*) del 1956.

In *Gwangi* un gruppo di cow boy scopre una valle perduta, piena di bestie preistoriche troppo grandi per passare attraverso le fenditure nelle rocce che circondano la valle. Lo stupendo tirannosauro Gwangi è catturato, condotto nella civiltà e quindi messo a morte, dopo l'ovvia fuga, bruciato in una cattedrale.

Dopo *Gwangi* il cinema non ha inventato altre presenze di animali preistorici nella nostra civiltà. Soltanto con *Jurassic Park* di Steven Spielberg i dinosauri tornano tra noi. Tratto dal best seller di Michael Crichton, *Jurassic Park* affronta i rischi degli esperimenti genetici: per ricreare i dinosauri, e trasformarli in at-

trazione per un parco dei divertimenti, si sottopongono a clonazione le molecole di Dna recuperate da alcuni fossili. Ma i dinosauri così creati, e imprigionati in un'isola del Centro America, provocheranno disastri e il rischio terribile di un ritorno del mondo ad epoche antediluviane.

4. Dinosauri a cartoni animati

I primi dinosauri del cinema sono apparsi in disegni animati. Era il 1906 quando Winsor McCay inventò il dinosauro Gertie per la serie di cortometraggi *Gertie the Dinosaur*, molto popolari nei cinema newyorchesi di allora. McCay, tra l'altro, è uno dei padri del fumetto, grazie al personaggio di Little Nemo che disegnò nel 1905.

Ma i più efficaci dinosauri a cartoni animati sono senza dubbio quelli apparsi in un episodio musicale di *Fantasia*, il capolavoro di Walt Disney del 1940. È un breve ritratto della vita terrestre nel giurassico, con vegetazione e fauna gigantesca e con dinosauri intenti a brucare o a combattere tra loro. Nella migliore tradizione del film preistorico anche in *Fantasia* assistiamo alle eruzioni vulcaniche di prammatica, e al diluvio di lava incandescente che spazza via i poveri dinosauri dal pianeta.

Una tecnica mista tra il cartone animato e le riprese tradizionali con veri attori venne utilizzata nel 1954 dal cecoslovacco Karel Zeman per *Cesta do Braveku* (*Viaggio nella preistoria*), film per ragazzi in cui si immagina una barca capace di viaggiare a ritroso nel tempo. Arrivati nella preistoria si scoprono animali giganteschi e dinosauri, dotati di un certo realismo scientifico in virtù della consulenza assicurata a Zeman dall'Università di Praga.

Ma anche i dinosauri disegnati hanno attirato l'attenzione di Steven Spielberg, cinque anni prima che si affacciasse il progetto *Jurassic Park*. *The Land Before Time* (*Alla ricerca della valle incantata*), diretto da Don Bluth nel 1988, vedeva Spielberg impegnato nella produzione. Sostanzialmente si tentava la stessa carta giocata dal film disneyano *Baby*, cioè proporre un giovane dinosauro come protagonista, ma questa volta senza i rischi grotteschi degli effetti speciali. Il cartone animato consente di superare il ridicolo dei pupazzi o degli attori in costume da mostro, così come il movimento frammentato dell'animazione fotogramma per fotogramma. La trama seguiva le peripezie di un piccolo dinosauro senza genitori, alla ricerca di una valle dove trovare cibo e sicurezza. Era l'occasione per dare vita a moltissime creature della preistoria, e non a caso sequenze di questo film vengono utilizzate nel corso delle numerose mostre didattiche sui dinosauri che hanno avuto grande successo negli ultimi anni.

a destra *The Land Before the Time* (1988)
Don Bluth



5. Draghi e altre creature

I draghi sono creature leggendarie che secondo alcuni studiosi troverebbero la loro origine proprio nei dinosauri. Fin dal 1886, quando apparve il saggio "Mythical Monsters" di Charles Gould, si sono susseguite le ricerche per scoprire la parentela tra dinosauri reali e draghi immaginari. Le due ipotesi possibili sono così sintetizzate da Umberto Cordier: "Prima ipotesi: alcune specie di dinosauri, o le loro successive mutazioni biologiche, sono sopravvissute in habitat particolarmente favorevoli e isolati, fino ad epoche molto più recenti di quella generalmente fissata per la loro scomparsa di massa. Seconda ipotesi: piccoli gruppi o singoli esemplari di questi animali vivono ancora in ristrette aree del mondo" (U. Cordier, "Guida ai draghi e mostri in Italia", SugarCo, Milano 1986, p.19).

Tra i draghi più importanti apparsi al cinema ricordiamo innanzitutto quello meccanico apparso in *Siegfrid (La morte di Sigfrido)*, girato da Fritz Lang nel 1923. Il nostro Carlo Rambaldi ha a sua volta portato sullo schermo il drago Fafner in *Sigfrido*, un film di Giacomo Gentilomo del 1957. "Si tratta di una specie di dinosauro di forme fantastiche, lungo 16 metri, costruito interamente in legno con snodi metallici, rivestito di tela gommata e animato da sei persone alloggiate all'interno del corpo." ("Carlo Rambaldi e gli effetti speciali", a cura di Lorenzo Pellizzari, AIEP, Repubblica di San Marino 1987, p.56)

Un drago molto simile a un dinosauro appare anche in *Seventh Voyage of Sinbad (Il settimo viaggio di Sinbad)*, un film di Nathan Juran del 1958 che resta famoso soprattutto per essere il primo film a colori con le animazioni di Ray Harryhausen. Efficace, in particolare, la lotta tra il drago e il ciclope. Ray Harryhausen, tra l'altro, ha curato anche gli effetti speciali per un mostro proveniente da un altro pianeta, lo Ymir, che è a metà strada tra un drago e un dinosauro. Appariva in *20 Million Miles to Earth (A 30 milioni di chilometri dalla Terra)*: catturato su Venere, lo Ymir si diverte a distruggere Roma.

Il classico drago contro cui si batte San Giorgio è apparso nel film *The Magic Sword (La spada magica)* diretto nel 1961 da Bert I. Gordon. Si trattava di un drago a due teste, mosso meccanicamente. L'anno successivo un altro drago attraversava gli schermi in *The Wonderful World of Brothers Grimm (Avventura nella fantasia)*, per la regia di Henry Levin e con le animazioni di Jim Danforth. Infine, un film interamente dedicato a un drago è stato prodotto dalla Walt Disney nel 1981: si tratta di *Dragonslayer (Il drago del lago di fuoco)*, diretto da Matthew Robbins.

Se il drago di *Dragonslayer* agisce nel medioevo della fantasy, dalla preistoria dei veri dinosauri vengono invece altre creature cinematografiche. La più importante è la creatura della laguna nera di *Creature from the Black Lagoon (Il mostro della laguna nera)*, un uomo-anfibio rimasto nascosto attraverso i millenni nelle



Gigantis (1954) Motoyoshi Oda

acque fluviali dell'Amazzonia. Come i suoi parenti sauri, anche questo pesce umano verrà portato nel mondo civile provocando conseguenze drammatiche.

Nell'acqua, per altro, si muoveva anche il mostro preistorico di una delle prime pellicole prodotte da Roger Corman, *The Monster from the Ocean Floor*, diretto e interpretato nel 1954 da Wyott Ordung. Sempre dalla preistoria proveniva la cellula gelatinosa del film italiano *Caltiki il mostro immortale*, del 1959, che va ricordato soprattutto per la collaborazione tra Riccardo Freda e Mario Bava. Di origine primitiva anche lo scorpione gigante che fuoriesce dal centro della Terra in seguito a una eruzione per *Black Scorpion* (*Lo scorpione nero*) del 1957, e l'enorme mantide religiosa di *The Deadly Mantis* (*La mantide omicida*), dello stesso anno, che devasta New York. Ancora del 1957 è il verme/crostaceo preistorico che osa addirittura sfidare il mondo, in *The Monster Who Challenged the World* (*Il mostro che sfidò il mondo*) di Arnold Laven.

Una sorta di mostro di Loch Ness appare a sua volta in *Seven Faces of dr. Lao* (*Il circo del dottor Lao*), il cult-movie di George Pal del 1964. In Spagna, invece, nel 1966 proposero un urlo preistorico, che proveniva da una caverna greca per terrorizzare i prodi archeologi nel film *El sonido prehistorico* (*Prigionieri dell'orrore*), diretto da Josè Antonio Nieves Conde.

PICCOLA GUIDA AI DINOSAURI NEL CINEMA

Può essere utile un breve elenco delle principali apparizioni di “veri” dinosauri nelle diverse pellicole citate. Naturalmente si tratta in tutti i casi di adattamenti fantastici da parte del cinema delle caratteristiche scientifiche attribuite ai vari dinosauri.

ALLOSAURO: precede nell'evoluzione il Tirannosauro. Carnivoro, viveva nell'America settentrionale durante il periodo giurassico. (*The Lost World, One Million Years B.C.*)

BRONTOSAURO: sauro del periodo giurassico. Erbivoro, raggiungeva i 20 metri di lunghezza. (*King Kong, The Land Unknown, The Lost Continent, The Lost World*)

DIMETRODONT: sauro carnivoro dalla grande cresta dorsale. Si cibava probabilmente di anfibi, ed aveva una lunghezza di circa 3 metri e mezzo. (*Journey to the Center of the Earth, One Million Years B.C.*)

IGUANODONT: lungo circa 12 metri, abitava il cretaceo. Dotato di un pollice appuntito come arma di difesa, aveva una formidabile dentatura. (*Animal World*)

MAMMUTH: non è un dinosauro, ma un elefante lanoso del Pleistocene, sopravvissuto fino al 6.000 A.C. (*Cesta do Braveku, One Million Years B.C.*)

PTERANODONT: rettile volante del periodo cretaceo. Aveva un'apertura alare di 8 metri, ed una sorta di becco privo di denti. (*One Million Years B.C., The People That Time Forgot, When Dinosaurs Ruled the Earth*)

PTERODATTOLO: simile allo pteranodonte, non aveva il cranio appuntito del suo simile. I pochi denti servivano ad una dieta a base di pesce. (*The Land That Time Forgot, The Lost World*)

STEGOSAURO: dinosauro con doppia cresta dorsale ed enormi zampe posteriori. Raggiungeva una lunghezza di 6 metri. (*Cesta do Braveku, Fantasia, The People That Time Forgot*)

TIRANNOSAURO: il più grande tra i dinosauri ritenuti carnivori. Raggiungeva i 15 metri di lunghezza e 6 di altezza. (*Dinosaurus, Fantasia, King Kong, The Land Unknown, The Lost World, Valley of Gwangi*)

TRICERATOPS: Lungo 7 metri, abitava il periodo cretaceo. Dal cranio si dipartivano due corni, mentre il corno sopra le narici lo rendeva simile agli attuali rinoceronti. (*Animal World, The Lost Continent, When Dinosaurs Ruled the Earth*)

OMAGGIO



JACK ARNOLD

di Renato Venturelli



JACK ARNOLD

di Renato Venturelli

Tra gli autori della fantascienza anni '50, che rinnovò la tradizione del cinema fantastico e dell'horror, il nome che si impone con più evidenza è quello di Jack Arnold. Il motivo di questo rilievo non sta tanto nell'aver diretto i capolavori assoluti del decennio (*La cosa* è di Hawks, *L'invasione degli ultracorpi* è di Siegel...), quanto nell'aver realizzato un corpus di film compatto per stile e notevole nel suo insieme per quantità e qualità. Gli otto film fantastici realizzati fra il 1953 e il 1959 testimoniano cioè un autore riconoscibile, oltre a scandire tappe fondamentali per la mitologia del cinema fantastico, dalla *Creatura della Laguna Nera* (unico esempio degli anni '50 ad essere entrato nel pantheon dei mostri classici) alla gigantesca tarantola, dalla metafora esistenziale di *Radiazioni B/X* agli scenari desertici in cui l'uomo si trova improvvisamente di fronte ai limiti delle proprie conoscenze razionali.

Uno dei motivi di compattezza del lavoro di Arnold sta nella notevole autonomia con cui poté lavorare. Il suo primo film di fantascienza, *Destinazione...terra* (1953), segnava infatti il primo tentativo in questa direzione (e nelle tre dimensioni) da parte della Universal-International. Il successo che ottenne, e che assieme agli incassi del *Mostro della Laguna Nera* risollevò la compagnia da una difficile situazione economica, fu tale da permettere ad Arnold di ritagliarsi una zona di relativa autonomia all'interno dello studio: "Nessuno a quell'epoca era un esperto nel fare film di fantascienza, così io pretesi di esserlo. Non lo ero, naturalmente, ma lo studio non lo sapeva, e così non si misero mai a discutere, qualsiasi cosa facessi". A collaborare strettamente con Arnold in questi film c'era quasi sempre il produttore William Alland, una personalità di rilievo (era stato con Orson Welles al Mercury Theatre e poi attore in *Quarto potere*, *La signora di Shanghai*, *Macbeth*) che ebbe indubbiamente parecchio peso in molte scelte, a cominciare dai soggetti e dalla loro elaborazione, ma che quando non ha lavorato con Arnold ha ottenuto risultati più modesti, come in *La mantide omicida*, *Nel tempio degli uomini talpa* o *Il colosso di New York*. Un altro aspetto produttivo di rilievo sta nel fatto che i film di Arnold erano sì B-movies, ma con budget superiori al mezzo milione di dollari, il che permetteva una cura superiore alla media "B" nella loro preparazione e realizzazione.

Autonomia dallo studio, stretta intesa con il produttore William Alland, budget dignitosi: su queste basi si fonda il contributo personale di Jack Arnold alla fantascienza anni Cinquanta. Ma quali sono le sue caratteristiche principali? Esistono altre due dichiarazioni che ci permettono di chiarire i suoi propositi su due aspetti fondamentali. La prima riguarda l'atmosfera: "Nella maggior parte dei miei film di SF ho cercato di creare un'atmosfera" dice, rimproverando poi agli horror degli anni '70 come *L'esorcista* di "mancare curiosamente d'atmosfera". Questa scelta sta alla base del clima di particolare suggestione che si crea nei suoi film più riusciti, nell'uso fondamentale del paesaggio, dei suoi elementi



Tarantula! (1955)

naturali (rocce, vegetazione, grotte ecc.) e degli stessi attori. L'altra dichiarazione riguarda invece il punto di vista: "Mi piace che un film abbia un suo punto di vista", dice in un'intervista ai "Cahiers", citando poi come esempio *Il mostro della Laguna nera*. E John Landis, presente alla chiacchierata, identifica il punto di vista tipico dei film di Arnold in "un'intensa simpatia che distingue i film di Jack da quelli di molta altra gente: si assiste a un'intensa identificazione dello spettatore con le pene del personaggio".

Il nucleo tematico più caratteristico di Arnold, ed il cuore del suo approccio al film, stanno probabilmente qui, dove l'attenzione al paesaggio e il suo concetto di "atmosfera" si saldano con l'importanza del "punto di vista" e con quella "identificazione con il personaggio" di cui parla Landis. Fin da *Destinazione... terra*, i paesaggi di Arnold si dimostrano fortemente psicologici, con gli scenari desertici e pietrosi che ritroveremo anche in *Tarantola*, *I figli dello spazio* e *La meteora infernale*. Quasi tutti i suoi film di fantascienza sono ambientati in località ai confini con territori inesplorati, sconosciuti o comunque estranei alla civiltà: e questa posizione di frontiera, ai limiti dell'ignoto, dove la scienza è inutile o addirittura pericolosa e non sussiste più la protezione della civiltà razionale, è un correlativo della posizione psicologica dei protagonisti, improvvisamente costretti ad uscire dalle proprie certezze. È lo stesso conflitto di *Radiazioni B/X*,

dove manca il paesaggio di confine tipico di Arnold, ma solo perché questa stessa nozione viene portata all'interno della quotidianità, e la tradizionale contrapposizione casa/grotta di altri suoi film (*Destinazione... terra, I figli dello spazio*, in parte *Il mostro della Laguna Nera*) viene tutta risolta all'interno della casa, con una progressiva emarginazione ed espulsione simbolica del suo protagonista. I film di Arnold hanno insomma una forte fisicità ed una costante eco nell'interiorità dei personaggi, pur senza soffermarsi quasi mai su aspetti esplicitamente psicologici nei dialoghi (a parte il più ambizioso *Radiazioni B/X*) e procedendo anzi secondo gli schemi narrativi agili del B-movie: come nella gran parte del cinema americano classico, il meccanismo psicologico si manifesta nell'azione e nella dimensione puramente fisica, dove oggetti e paesaggi sono sì simbolici, ma sempre all'interno dell'azione e del suo svolgimento. E qui vengono alla ribalta altri aspetti fondamentali del cinema di Arnold, al di là dei soggetti: il taglio asciutto del racconto, l'uso della soggettiva, l'abitudine ad elaborare le sceneggiature attorno ad idee visive e senza digressioni narrative, movimenti di macchina anche complessi ma mai ostentati, una costruzione della suspense spesso basata sul classico procedimento per cui lo spettatore conosce il pericolo prima dei protagonisti. Nel momento in cui l'horror abbandona i vecchi mostri degli anni '30 e '40, per confluire invece nel nuovo cinema di fantascienza, i film di Arnold vengono a creare per certi versi una sorta di collegamento fra i thriller-horror "d'atmosfera" prodotti da Val Lewton nel decennio precedente, e le nuove tendenze del cinema fantastico e dell'orrore, con un racconto rapido, basato su frequenti shock e costellato di spiegazioni pseudo-scientifiche, dove le leggende o le tradizioni gotiche sono sostituite da laboratori, microscopi e telescopi.

1. Da Broadway a Hollywood

Nato a New Haven (Connecticut) il 14 ottobre 1916, da una famiglia di immigrati russi ebrei, Jack Arnold studiò all'Ohio State University e all'Academy of Dramatic Arts. Esordì nel cinema come attore in alcuni film minori, lavorò a Broadway e alla radio, e per qualche tempo recitò anche a Londra, sia al cinema che sulle scene. L'attacco di Pearl Harbor giunse mentre stava interpretando "My Sister Eileen" a Broadway, e lui si arruolò subito nell'aviazione. Ma la chiamata tardava ad arrivare, e così si propose all'Army Signal Corps, che stava ingaggiando personale per la produzione di film. La sua unica esperienza, in realtà, riguardava solo una vecchia Kodak 16 mm. che aveva usato nei momenti in cui si trovava disoccupato a Broadway: si recava a teatro, riprendeva brani delle pièces da tre postazioni, montava i film e poi li andava a rivendere per 350 dollari agli attori. Ma venne preso egualmente e subito inviato a York, Pennsylvania, dove a

produrre e realizzare i film c'era Robert Flaherty, il grande documentarista. Gli otto mesi trascorsi al fianco di Flaherty costituirono per Arnold un corso eccezionale di cinema. Poi arrivò la chiamata dell'aviazione, ma alla fine della guerra, quando aveva già ripreso la sua attività teatrale, mise a frutto quell'esperienza: un ex-commilitone, che era giocatore professionista e sotto le armi aveva avuto modo di guadagnare parecchi soldi, voleva ora investire i suoi capitali, e propose ad Arnold una società comune. Nacque così la "Promotional Films" di Arnold e Lee Goodwin, che realizzò svariati documentari per committenti pubblici e privati: fra questi, *With These Hands* per l'International Garment Workers Union, un film interpretato anche da attori noti come Sam Levene, Joseph Wiseman e Arlene Francis, e che copriva cinquant'anni di storia del sindacato. Venne distribuito nelle sale, ottenendo recensioni molto buone e perfino una candidatura all'Oscar (fu anche inviato in Europa come propaganda anticomunista). A quel punto, l'Universal propose a Jack Arnold un contratto come regista e lui accettò. Si era nel 1950. Il suo primo film fu *Girls in the Night*, un B-movie sulla delinquenza giovanile ambientato nei quartieri più poveri dell'East Side newyorkese. Andò piuttosto bene, e quando la compagnia decise di competere con *La maschera di cera* della Warner sul terreno delle 3-D e di inserirsi contemporanea-



It Came from Outer Space (1953)



It Came from Outer Space (1953)

mente nella nuova moda fantascientifica, si rivolse proprio a lui. Arnold accettò, pur non sapendo nulla di tre dimensioni. Nacque così *Destinazione... terra* e la lunga serie di film fantastici di Jack Arnold.

2. Contro la paranoia: *Destinazione... terra* (1953)

La vicenda di *Destinazione...terra* (*It Came from Outer Space*, 1953), è tratta da un racconto di Ray Bradbury, scelto dalla Universal e poi affidato al produttore William Alland. Nella sua monografia su Bradbury, Wayne Johnson dice che lo scrittore fu anche autore del trattamento, ed il film mantiene alcuni suoi temi tipici: il fascino per la metamorfosi, la struttura amorfa degli alieni, la loro tendenza a terrorizzare gli uomini nonostante le intenzioni pacifiche e la capacità di assumere altre forme. Secondo lo sceneggiatore Essex, invece, "Ray non ha mai

fatto un trattamento, ma solo un racconto di tre pagine”.

L'azione si svolge in una cittadina ai limiti del deserto, dove un appassionato di astronomia (Richard Carlson) vede cadere un meteorite a breve distanza. Si reca sul posto e scopre che si tratta in realtà di un'astronave, occupata da alieni che dicono di essere giunti sulla terra per errore, e chiedono alcune ore di tempo per poter effettuare le riparazioni necessarie: nel frattempo, sequestrano provvisoriamente alcuni abitanti ed assumono il loro aspetto per poter liberamente circolare nella zona, ritenendo gli uomini non ancora abbastanza tolleranti per accettare la loro diversità. Le autorità cittadine dapprima non credono a Carlson, poi decidono di affrontare con le armi gli intrusi. Il protagonista dovrà prodigarsi per evitare lo scontro e permettere agli alieni di ripartire.

Il primo aspetto che colpisce nel film riguarda l'ambientazione desertica, l'insistenza sul paesaggio (al di là dell'accento posto esplicitamente sull'aspetto minaccioso di alcuni suoi elementi più bizzarri) e la capacità di creare un'atmosfera fortemente suggestiva. Le distese assolate, le pietre, l'aridità, la vegetazione scarsa ed inquietante costituiscono una scena quasi primaria, lontano dalle città e con una natura ridotta all'essenziale (il cielo e la terra): un paesaggio fortemente simbolico, in cui i protagonisti vedono sconvolta la loro vita quotidiana dall'irrompere di presenze inspiegabili e perturbanti.

A questo scenario arido e pietroso è collegato anche il tema centrale del film: la diversità. Un tema che viene affrontato in modo esplicito e con qualche enfasi nella vicenda principale, e cioè quella degli alieni che rifiutano di mostrarsi con il loro vero aspetto agli umani, sapendo che la loro diversità verrebbe vista come mostruosità, scatenando una reazione violenta. È un messaggio di tolleranza ovviamente significativo in un momento in cui il cinema americano è ossessionato dalla paranoia e dalle fobie scatenate da maccartismo e guerra fredda (fra l'altro, il produttore Alland stava proprio in quel periodo per finire sotto il torchio della commissione per le attività anti-americane, con l'accusa di aver aderito in passato al partito comunista). Ma questo è solo il modo più vistoso in cui il tema viene sviluppato. Il vero ALIENO del film è infatti, per molti versi, lo stesso protagonista: uno scrittore che dice di essere felice di aver abbandonato la città per vivere in provincia (non appartiene quindi a quel mondo), ma che si troverà ben presto in conflitto con l'ambiente che lo circonda e lo respinge. Dapprima la comunità pro-



The Creature from the Black Lagoon (1954)



vinciale lo deride, non credendo alle sue affermazioni; poi, quando appare il pericolo, reagisce compatta e violenta contro la presenza extraterrestre. La legge, l'ordine, le persone, sanno opporre solo la forza a ciò che non conoscono, isolando il protagonista nel suo tentativo di comprensione e di tolleranza. È una posizione di diversità che sfocia spesso in quella di estraneità, e che alcuni hanno visto come rappresentazione dell'intellettuale o dell'artista.

Buona parte di questi rapporti sono regolati dal modo in cui i personaggi si osservano: il tema del vedere e dello sguardo si pone così in maniera centrale, in un film che è tra l'altro girato in tre dimensioni e che spesso esalta così nella messinscena questo forte elemento di impatto visivo. La stessa presenza aliena è del resto percepita essenzialmente come un grande occhio: un occhio che invade lo schermo in frequenti soggettive, esprimendo uno dei temi più importanti del film (l'umanità osservata da un punto di vista estraneo, e le sue reazioni davanti ad una presenza incontrollabile).

Il tema del VEDERE si manifesta poi in altre scelte di regia, spesso incentrate sulla contrapposizione di buio e luce. Quasi ogni contatto con gli alieni viene risolto in questi termini: l'alieno affiora dal buio dell'astronave, emergendo lentamente verso quella luce in cui si trova Richard Carlson; e la stessa contrapposizione tra luce e buio presiede agli incontri nel magazzino o nella miniera abbandonata. L'alieno tende a temere e rifiutare la luce per non essere visto, in quanto la visione scatenerrebbe la reazione inorridita degli umani. E in termini di luce ed ombra è pure risolta un'altra delle VISIONI del film: quella della fidanzata di Richard Carlson, che dopo il rapimento da parte degli alieni gli appare in una luce irreale. Questo gioco di luce e buio sarà visivamente fondamentale anche nella scena centrale del successivo film fantastico di Arnold: quella della VISIONE della donna da parte del mostro, nel balletto subacqueo del *Mostro della Laguna Nera*.

3. Acque profonde: Il mostro della Laguna Nera (1954)

Dopo il successo di *Destinazione...terra*, la Universal chiese a Jack Arnold e al produttore Alland un altro film in 3-D: sarà *Il mostro della Laguna Nera* (*The Creature from the Black Lagoon*, 1954), una variazione sul tema della Bella e la Bestia nata da un'idea di Alland e poi definitivamente sceneggiata da Harry Essex. L'ambientazione è questa volta esotica: alcuni ricercatori si recano in una regione remota dell'Amazzonia, dove un paleontologo ha scoperto i resti di uno strano essere; si spingono fino alla Laguna Nera, e lì trovano la misteriosa creatura, che appartiene ad uno stadio evolutivo intermedio tra il pesce e l'uomo, vive nell'acqua ma può muoversi anche sulla terra ed ha un corpo quasi umano, ricoperto di squame e con la testa da pesce (la interpretano Ricou Browning in

acqua e il più corpulento Ben Chapman sulla terra). Dopo una serie di avvertimenti, il mostro passa definitivamente all'attacco quando vede dai fondali la ragazza del gruppo mentre nuota nella laguna: invaghitosi di lei, cerca di rapirla, ma così facendo provoca la reazione dei membri della spedizione.

Uno dei problemi maggiori della lavorazione era ovviamente costituito dall'aspetto da dare alla creatura (chiamata Gill-Man o "the Beastie"), destinata ad entrare nel novero dei mostri classici dell'Universal. Il suo carattere venne definito di comune accordo da Alland, Essex e Arnold, decisi a farne non un mostro puramente distruttore, ma un essere dotato di sentimenti, che reagisce con la violenza solo di fronte a chi invade il suo spazio vitale (le prime sceneggiature erano ancor più aderenti al modello di King Kong). Per quanto riguarda il suo aspetto fisico, venne accreditato ufficialmente solo Bud Westmore, in quanto capo del reparto make-up dello studio, ma un lavoro fondamentale fu svolto da Jack Kevan, ed un contributo venne anche da Arnold, che propose di ispirarsi alla figura dell'Oscar. Nel suo recente libro dedicato al film ("Creature from the Black Lagoon", MagicImage, 1992), Tom Weaver tende a ridimensionare il lavoro di Arnold, dedicando il volume ai soli William Alland e Jack Kevan ("The CREATORS from the Black Lagoon") e ricordando come la più celebre sequenza del film, e cioè il balletto sottomarino con la creatura che osserva Julie Adams che nuota, non venne nemmeno girata da Arnold, che si trovava in California, bensì da James Havens, che si trovava in Florida con l'operatore Scotty Welbourne (del resto, la nuotatrice non è nemmeno Julie Adams, sostituita dalla controfigura Ginger Stanley). Va tuttavia ricordato che Arnold si era recato personalmente in Florida con l'operatore prima delle riprese, e che Havens seguiva fedelmente lo storyboard preparato minuziosamente dal regista.

Anche nel *Mostro della Laguna Nera* troviamo alcune caratteristiche presenti nel primo film di Arnold. Il mostro non è una creatura meccanicamente aggressiva da eliminare, perché in nessun film di Arnold esiste l'odio verso il mostro, visto spesso con ammirazione come sublimazione intellettuale e morale dell'uomo (gli alieni) o con pietà e partecipazione quando rappresenta la parte più istintiva e naturale dell'umanità. È semmai interessante notare come, anche in questo caso, la reazione umana viene scatenata quando l'estraneo cerca di impadronirsi della donna (alcuni critici hanno preso da qui lo spunto per discutere la questione della sessualità proibita nei mostri). Inoltre, l'ambientazione è ancora una volta posta ai confini della civiltà, in uno scenario inesplorato e sconosciuto, dove l'uomo giunge armato del suo sapere scientifico ma è costretto a fare i conti con l'ignoto. E, ancora una volta, al tema centrale della diversità e dell'estraneità si affianca quello della VISIONE: visione del mostro da parte degli uomini, ma soprattutto visione degli uomini da parte del mostro. La sequenza più celebre del film riguarda appunto la creatura che osserva la ragazza della spedizione mentre

nuota, con un'opposizione tra il buio degli abissi e la luce della superficie dell'acqua che Arnold dice di aver esplicitamente ricercato, ed un clima di magica sospensione determinata ancora una volta dall'uso della donna come apparizione (in *Destinazione...terra* era la fidanzata-aliena).

4. Le catene della scienza: La vendetta del mostro (1955)

Gli incassi del *Mostro della Laguna nera* resero inevitabile la produzione di un sequel, *La vendetta del mostro* (*The Revenge of the Creature*, 1955), per il cui soggetto William Alland non fece altro che ispirarsi ancora a King Kong. Una nuova spedizione si reca in Amazzonia, cattura il mostro e lo trasporta in un grande acquario statunitense. Lì, viene incatenato al fondo della vasca e sottoposto ad una serie di esperimenti da parte di uno scienziato (John Agar) e di una ittiologa (Lori Nelson): invaghitosi della donna, riesce a fuggire e a catturarla, finendo però vittima di una colossale battuta della polizia. Tra le curiosità del film, c'è una breve apparizione iniziale di Clint Eastwood nella parte dell'assistente che, in un intermezzo comico, pone domande su un esperimento e poi estrae dalla tasca un topolino.

Il risultato è nettamente inferiore al primo film, ma contiene alcuni momenti interessanti. I peggioramenti stanno nei dialoghi, nel rapporto tra Agar e Lori Nelson, nelle digressioni pseudo-umoristiche o in quelle "animaliste", e più in generale in un'atmosfera meno affascinante. Rispetto a *The Creature*, l'opposizione tra mostro e cultura viene rovesciata: non c'è più l'uomo immerso in un ambiente incontaminato e misterioso, ma una creatura che viene sottratta brutalmente al suo habitat e incatenata fra il cemento, le umiliazioni degli esperimenti scientifici e la curiosità del pubblico.

La creatura, legata al buio, alla profondità e alla solitudine, viene così costretta in un luogo di spettacolo, luminoso ed artificiale: Jack Arnold continua a porre l'opposizione tra luce ed ombra al centro del rapporto con la mostruosità. E non è un caso se anche le scene più riuscite, quelle cioè in cui si crea quella sospensione MAGICA del racconto che Arnold sapientemente inserisce nella asciutta struttura d'azione dei suoi film, riguardano ancora una volta il tema della visione. La prima si ha quando la creatura è immersa nell'acqua della vasca e, sotto lo sguardo di tutti, viene sorretta da un addetto fino a quando lentamente rinviene dal coma. Le successive riguardano invece il rapporto voyeristico tra la Bestia e la Bella. Dapprima lui la osserva dagli oblò della vasca, poi la situazione viene ripetuta in modo più esplicito: è una scena breve, ma piuttosto bella, in cui lei passa da una finestrella all'altra guardando il gill-man, mentre lui nuota e ricambia lo sguardo. È più fiacca, invece, la replica della sequenza subacquea del



Tarantula ! (1955)

primo film, mentre un'altra sequenza erotica anticipa una delle migliori di *Tarantola*: è quella in cui Lori Nelson si spoglia per andare a letto, e il gill-man la spia dall'esterno della casa, in modo decisamente più piccante ed esplicito rispetto a quello che avverrà in *Tarantola*, che però saprà rendere più efficace l'inquadratura degli occhi del mostro dalla finestra (la stessa immagine tornerà ancora, con ovvie varianti, quando il gatto assedia Grant Williams nella casa delle bambole di *Radiazioni B/X*).

Un terzo episodio dedicato alla Creatura sarà *Terrore sul mondo* (*The Creature Walks Among Us*, 1956), prodotto ancora da William Alland, ma diretto da John Sherwood, in quanto Jack Arnold considerava ormai esaurito l'argomento e preferì passare la mano al suo assistente. Lo stesso Sherwood dirigerà poi un film di fantascienza basato su un soggetto di Arnold: *La meteora infernale* (*The Monolith Monsters*, 1957), basato sull'idea di un meteorite che cade in pieno deserto californiano seminando il panico. Le pietre nere del meteorite, infatti, quando vengono bagnate acquistano la capacità di assorbire il silicio dei corpi con cui entrano in contatto, crescendo a dismisura, distruggendo ogni cosa e "pietrificando" gli esseri umani. L'ambientazione e il meccanismo della storia sono tipici di Arnold, così come è molto personale l'idea di questo mostro-pietra, che ha dentro di sé il mistero di millenni di storia: è insomma un film che fa pienamente parte del ciclo-Arnold anni '50, anche se la realizzazione è poi più semplice e povera rispetto ai suoi capolavori.

5. La scienza genera mostri: Tarantola (1955)

Dopo l'alieno di *Destinazione...terra* e il gill-man, l'accoppiata Allan-Arnold concepisce al quarto film un nuovo mostro di grande evidenza icastica: l'enorme ragno di *Tarantola (Tarantula!)*, 1955), che al culmine del film percorre minaccioso la strada in mezzo al deserto, distruggendo macchine e dirigendosi verso la piccola comunità cittadina.

È l'immagine di una mostruosità in agguato, che arriva a minacciare l'uomo nel paesaggio metaforico preferito da Arnold: quello desertico, arido e pietroso, dove la presenza umana avverte tutta la sua precarietà e solitudine davanti ad una natura mai così enigmatica. Il mistero del deserto, reso forse fin troppo esplicito da alcuni dialoghi, è già protagonista della prima scena del film: quella, di forte impatto come tutti gli "incipit" di Arnold, in cui un uomo avanza barcollando fra sterpi e pietre, rivela il proprio aspetto mostruoso e poi stramazza a terra. L'avvio non riguarda questa volta direttamente la creatura mostruosa, ma i due elementi a cui si collega: il paesaggio e la mutazione provocata dalle ricerche scientifiche dell'uomo.

Il meccanismo dell'intreccio ripercorre poi gli schemi abituali in Arnold. Una cittadina di provincia, posta ai margini di un territorio ostile, e comunque non controllato dalla civiltà. Un'improvvisa presenza minacciosa ed inspiegabile secondo le nostre conoscenze scientifiche. Un protagonista che si occupa di scienza, ma non viene creduto dai rappresentanti delle istituzioni. Una presenza femminile che viene minacciata dal mostro e suscita così la definitiva reazione maschile (ancora una volta è una donna giovane, libera, istruita e senza famiglia: Lori Nelson aveva espresso esplicitamente in *La vendetta del mostro* la condizione e la DIVERSITÀ delle donne di Arnold). Ed ancora una volta abbiamo un mostro verso cui non viene montata una campagna di odio, poiché la tarantola cresce a dismisura e diviene una minaccia solo a causa del siero che le è stato iniettato.

Come sempre in Arnold e Alland, il mostro non ha colpe, nonostante i loro film trattino argomenti fondamentali della paranoia americana anni '50 (qui ci sono la paura dell'altro e la degenerazione della scienza, due fobie solitamente spiegate, almeno ad un primo livello, con la guerra fredda e l'atomica). E, come sempre, il rapporto tra il mostro e l'uomo è soprattutto una questione di punti di vista: lo sguardo è un tema centrale nella fantascienza di Arnold. Anche qui abbiamo un grande uso di soggettive in occasione degli assalti, con scene basate - nella fase culminante - su angolazioni oblique, dal basso per sottolineare la minaccia, e dall'alto in soggettive del mostro che schiacciano la figura umana terrorizzata. Ma sullo sguardo è basata un'altra delle sequenze più riuscite: quella della tarantola che assale di notte la casa dello scienziato, proprio mentre la sua assistente

sta per andare a letto. La sequenza alterna gli esterni (la tarantola che si avvicina alla casa) con gli interni (la donna che avverte segnali anomali) e culmina nelle inquadrature dell'interno, in cui vediamo attraverso la finestra il muso del ragno sempre più vicino, fino a quando i suoi occhi fissano la donna, ancora inconscia del pericolo. In quel breve, ma prolungato momento che precede l'attacco definitivo alla casa, si crea nel film una di quelle sospensioni enigmatiche tipiche di Arnold, che spesso le collega ad un erotismo voyeristico, come si è già visto nel balletto subacqueo di *La creatura della Laguna Nera*, nell'assalto al motel di *La vendetta del mostro* e - in parte - nelle visioni della fidanzata-aliena di *Destinazione...terra*.

6. Ready-made e metafisica: Radiazioni B/X (1957)

Tra un film di fantascienza e l'altro, Jack Arnold continuava intanto a lavorare ad altri titoli che gli venivano assegnati dalla compagnia: polizieschi (*Delitto alla televisione*, 1953; *Caccia ai falsari*, 1956; *Il vestito strappato*, 1957), western (*Duello a Bitter Ridge*, 1955; *Tramonto di fuoco*, 1956; *La tragedia di Rio Grande*, 1958) e poi anche commedie. In alcuni di questi, troviamo soluzioni analoghe a quelle dei film fantastici: l'inizio di *Tramonto di fuoco*, ad esempio, ricorda quello di *Tarantola*, che aveva appena finito di dirigere. E sul set di questo western, il regista ebbe modo di iniziare la collaborazione con un altro produttore importante della sua carriera: Albert Zugsmith, che metterà subito dopo in cantiere *Radiazioni B/X distruzione uomo* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), vale a dire il film più ambizioso e complesso della serie anni '50 di Jack Arnold. È tratto da un romanzo di Richard Matheson, che ha anche curato personalmente la sceneggiatura, introducendovi elementi più spiccatamente letterari che appaiono estranei allo stile asciutto di Arnold, come l'uso sempre più ossessivo della voce fuori campo. Il protagonista è un uomo qualunque (Grant Williams), che resta esposto a un cocktail di radiazioni mentre si trova in barca, e scopre nei giorni successivi di iniziare inesorabilmente a restringersi. Nonostante i tentativi medici, diventerà sempre più piccolo: sarà costretto a vivere in una casetta delle bambole, verrà assalito dal gatto di casa, scomparirà alla vista della moglie e finirà per lottare in cantina con un ragno (trasformatosi per lui in mostro gigantesco), diventando sempre più minuscolo, ma senza mai scomparire totalmente. Il soggetto poneva innanzitutto problemi tecnici, acuiti dal fatto che il progressivo rimpicciolimento della figura umana comportava una continua variazione del rapporto con l'ambiente. Ma l'aspetto più interessante del film è ovviamente la sua originalità di CONTE PHILOSOPHIQUE, che parte da uno spunto bizzarro e lo svolge poi in maniera impeccabile, combinando lo spunto letterario di Matheson



The Incredible Shrinking Man (1957)

con lo stile efficace e FISICO di Arnold, capace di scandire l'azione con ritmo ed ingegnosit . Gli argomenti trattati dalla sceneggiatura, del resto, e la maniera in cui vengono sviluppati visivamente, presentano molti punti di contatto con gli altri film del regista. C'  il tema della metamorfosi (*Destinazione...terra, Tarantola*), c'  ancora la centralit  dello sguardo (tutto il film   una questione di sguardo sulla realt  e di ready-made), c'  il gioco di luce e buio (le ombre crescono a dismisura, in quello che   il pi  "noir" tra i suoi film fantastici) e ci sono anche singole immagini che rinviano ad altri film (come nella sequenza del gatto).

Ma nel personaggio di Grant Williams, questa volta, Arnold arriva a far coincidere i due principi di estraneit  su cui erano basati i suoi film precedenti: quella del protagonista umano e quella dell'antagonista mostruoso. L'uomo   qui il diverso, condannato a vedere il mondo quotidiano da un nuovo punto di vista, in cui la normalit  (il gatto, il ragno, la goccia d'acqua, gli oggetti comuni) diviene un pericolo abnorme, e la mostruosit  appare chiaramente, ancora una volta, come una questione di punti di vista. Questo comporta anche un cambiamento radicale nel rapporto con l'ambiente: questa volta Arnold non   andato a girare i suoi film ai confini con l'ignoto, perch  il viaggio si compie interamente, e simbolicamente, all'interno della quotidianit , della casa, del proprio rapporto abituale con il mondo. E viene ad esaltarsi un altro aspetto della messinscena di Arnold: l'importanza del corpo. Dialoghi e primi piani hanno quasi sempre avuto una funzione secondaria nei suoi film di fantascienza, ma ben diverso   l'uso del corpo degli attori: dal balletto acquatico del *Mostro della Laguna Nera* alle body-performances della *Creatura*, dalle immagini delle vittime della tarantola all'apparizione della fidanzata in *Destinazione... terra* (e poi, pi  tardi, i bambini de *I figli dello spazio* ecc.), Arnold ha sempre privilegiato la gestualit  e la corporeit  dell'attore, inserendole in quella costruzione visiva del film che   al centro della sua messinscena.

7. Terra, aria, acqua, fuoco: I figli dello spazio (1958)

Con *I figli dello spazio* (*Space Children*, 1958), Arnold torn  a collaborare con William Alland, che aveva abbandonato la U-I e stava preparando per la Paramount una coppia di film "B" di fantascienza. Rispetto all'altro (*Il colosso di New York*, di Eugene Lour  ), il film per cui fu chiamato Arnold era molto pi  impegnativo, anche se il budget era estremamente ridotto rispetto a quelli dell'Universal, e i risultati furono inferiori. Si tratta di un esempio di fantascienza pacifista: un tecnico giunge con la sua famiglia presso una base militare in cui si sperimenta un missile nucleare, ed i suoi figli si uniscono agli altri ragazzi, scoprendo la presenza di un alieno informe, che dal fondo di una grotta li spinge

a distruggere il missile. Alla fine, raggiunto il suo scopo, l'alieno se ne va, mentre i bambini annunciano che i loro coetanei hanno distrutto le armi atomiche in tutto il mondo. Nonostante quest'ultima garanzia, l'internazionalismo pacifista non piacque molto agli americani: Dana Reemes, nella sua monografia su Arnold, dice che *I figli dello spazio* non è mai stato trasmesso dalla televisione americana, "probabilmente a causa del suo messaggio anti-autoritario e anti-nucleare".

La vicenda permette però ad Arnold di soffermarsi su aspetti a lui più congeniali, anche se all'interno di una messinscena diversa rispetto ai film precedenti, quasi interamente incentrata sull'atmosfera di inquietudine e di anomalia psichica, e meno sul ritmo della storia e sugli shock. Al centro della visione alterata, non c'è tanto il mostro, quanto i bambini, che vengono guidati telepaticamente dall'alieno, sono illuminati in modo antinaturalistico, compaiono e scompaiono improvvisamente o si muovono in gruppo. E l'elemento sonoro (musica, rumori ecc.) acquista maggiore rilievo, sia per le esigenze più sottili della suspense, sia per necessità economiche.

Lo scenario è ancora una volta isolato e disadorno: una zona desertica sul mare, dove confluiscono i tre grandi elementi simbolici di Arnold, e cioè la terra arida e pietrosa (*Destinazione...terra*, *Tarantola*), l'acqua (il dittico della Creatura, compreso il prologo del primo film, ma anche l'acqua iniziale di *Radiazioni B/X*: qui c'è il mare, presenza ossessiva) e l'aria (arrivano dall'aria l'astronave di *Destinazione...terra*, la contaminazione di *Radiazioni B/X* e l'alieno di *I figli dello spazio*). Minore è invece l'importanza del fuoco, che era invece essenziale in *Tarantola* (incendio del laboratorio, finale al napalm) e che troviamo anche in una sequenza straordinaria di *Tramonto di fuoco*, dove un cowboy si salva facendosi seppellire vivo in una baracca che brucia completamente, per risorgere poi da sotto la terra e sotto le ceneri.

Il rapporto con il paesaggio è qui particolarmente conflittuale, con la moglie del tecnico insofferente per il trasferimento in quella zona: il principio di diversità è come al solito doppio, e riguarda da una parte l'alieno e dall'altra i protagonisti sradicati dalla città, costretti a vivere in una condizione anomala di "spostati", in maniera più marcata rispetto a *Destinazione...terra*, *Tarantola*, *Il mostro della Laguna Nera*. Si viene così a caratterizzare in modo ancor più pesante la contrapposizione tra casa e grotta tipica di Arnold: la casa in cui vivono i protagonisti è sempre più precaria (quella "vera" è lontana, e comunque esterna alla vicenda), mentre l'alieno sta ancora una volta nel fondo di una grotta, al buio, come in *Destinazione...terra* e *Il mostro della Laguna Nera*.



Tarantula! (1955)

8. Ritorno a Jekyll: Ricerche diaboliche (1958)

Se *Radiazioni B/X* e *I figli dello spazio* indicavano una nuova tendenza da parte di Jack Arnold, più interiore e psicologica, *Ricerche diaboliche* (*Monster in the Campus*, 1958) segna invece un abbassamento di ambizioni. È un film "B" che la U-I volle produrre per inserirsi nella nuova tendenza del "teenager monster", e si svolge all'interno di un'università, dove giunge un "coelechantus", strano pesce del Madagascar che ricorda per certi versi la creatura della Laguna Nera (il cui spunto Arnold, in un'intervista, riporta al ritrovamento di un "coelechantus"): qui, però, c'è di mezzo anche l'ossessione radioattiva, perché l'animale è stato conservato con radiazioni, ed ora chi lo avvicina ha per qualche tempo una brusca regressione allo stadio primitivo, bestiale ed aggressivo. Succede prima ad un cane lupo, poi allo stesso professor Blake (Arthur Franz), facendo così slittare la vicenda in un aggiornamento di Jekyll e Hyde: dapprima casualmente, poi consciamente, lo scienziato si trasformerà in un umanoide preistorico, uccidendo chi si trova vicino a lui.

Arnold non era interessato a questo film, che riteneva banale e mal scritto: dovette tuttavia dirigerlo senza poter rielaborare la sceneggiatura, a causa del contratto che lo legava alla compagnia. Alcuni temi sono comunque vicini a quelli del regista, come la metamorfosi o l'idea di orrore collegato al passato (l'uomo regredisce alla bestia che ha in sé, e che l'evoluzione ha gradualmente trasformato: la memoria dei millenni era al centro anche di *La meteora infernale*). Ed è sintomatico l'uso che fa di un suo stereotipo thrilling: il dettaglio minaccioso della mano o della zampa sulla porta. In questo modo viene qui suggerito il primo omicidio del dottor Blake, come già aveva fatto per la prima vittima della creatura della Laguna Nera, e poi in *Tarantola* (la mano dell'assistente) o *Radiazioni B/X* (la zampa del gatto). Ma qui vi ritorna anche ironicamente, con il gag dei fidanzati che si appartano nell'ombra, mentre una mano si muove minacciosamente vicino alla testa di lei, rivelando poi la semplice presenza di un'altra coppietta.

A questo punto, però, Arnold smise di girare film di fantascienza, in parte perché riteneva ormai esaurito il genere, sfruttato da film sempre più sbrigativi, ed in parte perché non vi era più obbligato da un contratto con la Universal. Accolse invece la proposta di recarsi in Inghilterra per dirigere *Il ruggito del topo* (*The Mouse That Roared*, 1959), destinato a restare il suo film preferito dopo *Radiazioni B/X*. È la storia di uno staterello dell'Europa centrale, che si trova in gravi difficoltà economiche e dichiara guerra agli Stati Uniti per poter poi usufruire degli aiuti per la ricostruzione post-bellica: ma quando alcuni arcieri si recano a New York per una grottesca invasione, trovano la città deserta a causa di un'esercitazione atomica e vengono scambiati per invasori alieni. La commedia si collo-

ca ovviamente al di fuori del ciclo di fantascienza di Arnold, ma esprime ugualmente alcune idee personali del regista, in quanto ironizza sulla corsa agli armamenti, la minaccia nucleare, la paura del diverso, tutte convinzioni già espresse nei film anni '50. "Io sono contro la guerra - ha detto - e credo che il miglior modo per fare un commento sociale sia di farlo attraverso la satira e la commedia". Arnold dimostra qui anche un notevole talento umoristico e dice di aver potuto ancora una volta (come in tutte le sue migliori riuscite) lavorare nella più assoluta autonomia, in quanto i produttori erano impegnati su progetti ben più costosi: unica imposizione ricevuta fu la presenza di Jean Seberg, in quanto Peter Sellers non dava sufficienti garanzie al botteghino.

Dopo *Il ruggito del topo*, Arnold non girò più alcun film fantastico, anche se continuò a coltivare molti progetti. Tra questi, due gli stavano particolarmente a cuore: una nuova e definitiva versione di *The Lost World*, dal romanzo di Conan Doyle, di cui aveva già redatto uno storyboard ma che risultò troppo costosa per la Universal, e *A Circle of Wheels*, commedia matrimoniale con elementi fantastici ispirata ad una pièce di Arthur Ross. Ma lavorò anche ad altri progetti di fantascienza: *The Feathered Serpent* (o *The Fifth Coming*) era basato sulla scoperta che antichi abitanti di Atlantide, dopo aver distrutto la terra con le loro super-armi ed essere stati costretti a sopravvivere per millenni in un mondo sotterraneo, preparano ora un'invasione della superficie; *The Other Side of the Moon* riprendeva l'idea di *Radiazioni B/X* (oggetti quotidiani visti da una prospettiva diversa), presentando alcuni astronauti che precipitano su un pianeta sconosciuto e combattono contro insetti giganti; un remake di *Creature from the Black Lagoon*, infine, stava per essere realizzato all'inizio degli anni '80 per l'interessamento di John Landis, ma poi sfumò (ora è tra i progetti di Carpenter). Il nome di Jack Arnold rimane così definitivamente legato alla stagione della fantascienza anni '50, nonostante la sua carriera sia poi proseguita per altri quindici anni, sia in televisione che al cinema, con risultati dignitosi ed un breve momento di produzioni "A" all'inizio degli anni '60. Come molti "contract directors" della vecchia Hollywood, Arnold non riuscì però ad adattarsi completamente al nuovo sistema di produzione, rimanendo coinvolto in progetti modesti o finendo nel ghetto televisivo. Cinéphiles e fans della fantascienza, tuttavia, manterranno vivo il suo culto, che negli anni '70 iniziò ad essere al centro di una crescente attenzione critica (John Baxter, Jean-Marie Sabatier, John Brosnan, Ed Naha, Bill Warren), rinvigorita dai registi della nuova Hollywood: Landis, in particolare, si diede molto daffare per riportarlo dietro la macchina da presa, e fu poi al suo fianco in una celebre intervista ai "Cahiers du cinéma" nell'estate del 1982. Recentemente, sono usciti su di lui anche due libri: la monografia "Directed by Jack Arnold" (di Dana Reemes, 1988) e "Creature from the Black Lagoon" (di Tom Weaver, 1992).



The Creature from the Black Lagoon (1954)

FILMOGRAFIA

Jack Arnold era nato a New Haven (Connecticut) il 14 ottobre 1916, ed è morto a Woodland Hills (California) il 17 marzo 1992.

1. Regie

Girls in the Night (1953) con Joyce Holden, Harvey Lembeck; *It Came from Outer Space* (Destinazione...terra, 1953), con Richard Carlson, Barbara Rush; *The Glass Webb* (Delitto alla televisione, 1953) con Edward G. Robinson, John Forsythe; *Creature from the Black Lagoon* (Il mostro della Laguna Nera, 1954) con Richard Carlson, Julia Adams; *The Man from Bitter Ridge* (Duello a Bitter Ridge, 1955) con Lex Barker, Mara Corday; *Revenge of the Creature* (La vendetta del mostro, 1955) con John Agar, Lori Nelson; *Tarantula!* (Tarantola, 1955) con John Agar, Mara Corday, Leo G. Carroll; *Red Sundown* (Tramonto di fuoco, 1956) con Rory Calhoun, Martha Hyer, Grant Williams; *Outside the Law* (Caccia ai falsari, 1956) con Ray Danton, Leigh Snowdown, Grant Williams; *The Incredible Shrinking Man* (Radiazioni B/X, 1957) con Grant Williams, Randy Stuart; *The Tattered Dress* (Il vestito strappato, 1957) con Jeff Chandler, Jeanne Crain; *Man in the Shadow* (La tragedia di Rio Grande, 1957) con Jeff Chandler, Orson Welles; *The Lady Takes a Flyer* (La signora prende il volo, 1958) con Lana Turner, Jeff Chandler; *High School Confidential!* (Operazione segreta, 1958) con Russ Tamblyn, Jan Sterling, Mamie Van Doren; *The Space Children* (I figli dello spazio, 1958) con Michel Ray, Adam Williams; *Monster on the Campus* (Ricerche diaboliche, 1959) con Arthur Franz, Joanna Moore; *No Name on the Bullet* (La pallottola senza nome, 1959) con Audie Murphy, Joan Evans; *The Mouse That Roared* (Il ruggito del topo, 1959) con Peter Sellers, Jean Seberg; *Bachelor in Paradise* (Uno scapolo in Paradiso, 1961) con Bob Hope, Lana Turner; *A Global Affair* (I guai di papà, 1964) con Bob Hope, Michèle Mercier; *The Lively Set* (Gli impetuosi, 1964) con James Darren, Pamela Tiffin; *Hello Down There* (1969) con Tony Randall, Janet Leigh, Roddy McDowall; *Black Eye* (Con tanti cari cadaveri... detective Stone, 1974) con Fred Williamson, Rosemary Forsyth; *Games Girl Play/The Bunny Caper* (Anche il sesso è un affare di stato, 1974) con Christina Hart, Jane Anthony; *Boss Nigger* (1975) con Fred Williamson, D'Urville Martin; *The Swiss Conspiracy* (Intrigo in Svizzera, 1976) con David Janssen, Senta Berger, John Ireland

2. Interpretazioni

Danger Patrol (1937), *Blind Alibi* (1938), *Crime Ring* (1938), *Mr. Doodle Kicks Off* (1938), *Tarnished Angel* (1938), *This Marriage Business* (1938), *The Day the Bookies Wept* (1939), *Fixer Dugan* (1939), *Sued for Libel* (1939), *Danger on*

Wheels (1940), *Enemy Agent* (1940), *Framed* (1940), *Millionaires in Prison* (1940), *Lucky Devils* (1941), *Mexican Spitfire's Baby* (1941), *Tillie the Toiler* (1941), *Juke Box Jenny* (1942), *Junior G-Men of the Air* (1942), *You're Telling Me* (1942), *Into the Night* (Tutto in una notte, 1985).

3. Documentari e cortometraggi

Si sa che ha lavorato come documentarista e pubblicitario per il ministero dell'Agricoltura, organizzazioni ebraiche, ditte private, ma una lista completa dei suoi shorts non è stata ancora stabilita. Alcuni titoli: *Chicken of Tomorrow*, *Beachwood Package Home*, *The Road*, *With These Hands* (1950, con Sam Levene, Arlene Francis), *World Affairs Are Your Affairs* (1951), *The Challenge* (1951).

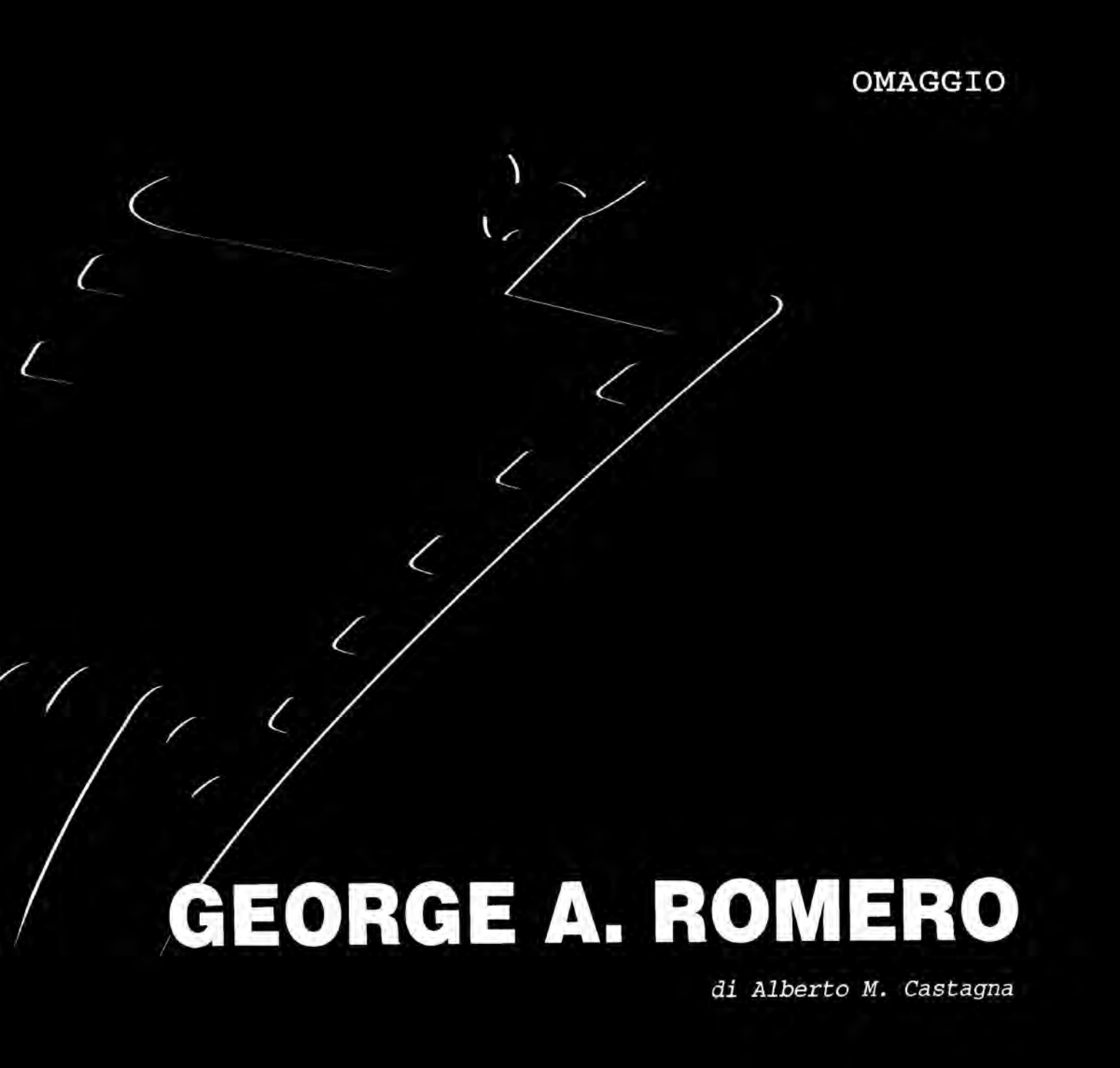
4. Televisione

Arnold iniziò a lavorare in televisione assieme a Blake Edwards sul finire degli anni '50, quando entrambi erano sotto contratto alla U-I. Lavorarono alle serie tv "Mr.Lucky" e "Peter Gunn", poi Arnold proseguì dirigendo oltre 200 programmi prime-hour: episodi di *Wagon Train*, *Perry Mason*, *Rawhide*, *Line-up*, *Kraft Theater*, *The Eleventh Hour*, *The Bob Hope Show*, *The Danny Thomas Hour*, *It's About Time*, *Gilligan's Island*, *Mod Squad*, *Mr.Terrific*, *Love. American Style*, *It Takes a Thief*, *McCloud*, *Buck Rogers*, *Science Fiction Theater*, *Nancy Drew*, *Wonder Woman*, *Fall Guy*, *Movin' On*, *Sheriff Lobo*, *The Love Boat*, *Holmes and Yo Yo* e altri. Nel 1966, fu messo sotto contratto per qualche tempo dalla CBS come producer-director, incaricato di intervenire sui programmi che avevano dei problemi. Lavorò in televisione fino agli anni '80; tra i suoi maggiori successi figurano *The Sid Caesar*, *Imogene Coca*, *Howard Morris*, *Carl Reiner Special* (1967, con cui vinse un Emmy), il telefilm *Sex and the Married Woman* (1979) e il tv-movie *Marilyn: the Untold Story* (1980).

5. Altro

È autore, assieme a Robert Fresco, del soggetto di *The Monolith Monster* (La meteora infernale, 1957); ha diretto alcune sequenze di *This Island Earth* (Cittadino dello spazio, 1955; scene finali della distruzione di Metaluna) e di *The Land Unknown* (Prigionieri dell'Atlantide, 1957). Una classifica degli incassi redatta all'inizio degli anni '80, e comprensiva dei calcoli sull'inflazione, indicava in *Destinazione...terra* il film di fantascienza di Arnold dal maggiore incasso sul mercato americano (8.8 milioni di dollari aggiornati), seguito da *Il mostro della Laguna Nera* (6.5) e da *The Incredible Shrinking Man* (6.4).

OMAGGIO



GEORGE A. ROMERO

di Alberto M. Castagna



GEORGE A. ROMERO: PITTSBURGH VS. HOLLYWOOD

di Alberto M. Castagna

Come Orson Welles e pochi altri grandi autori americani, George A. Romero ha subito e continua a subire l'arroganza degli studios hollywoodiani, che non ammettono che un regista pensi con la propria testa. L'orgoglio autoriale di Romero, da sempre "arroccato" nella piccola e tranquilla cittadina di Pittsburgh, ben lontano dai livori e le ipocrisie della Mecca del cinema, ne fa un personaggio MALEDETTO, in perenne contrasto con una industria che ha tentato più volte di fagocitarlo e che lo ha punito ostacolando il più possibile la circolazione delle sue opere. Per sua (e nostra) fortuna, da *La notte dei morti viventi* in poi, il regista ha trovato un pubblico (e una critica) attenti, che ne hanno riconosciuto l'assoluta originalità rispetto ad altri autori del genere e il suo ruolo indiscusso di pioniere dell'horror contemporaneo. Ciò nonostante, e nonostante il suo talento si sia espresso con successo anche in televisione, CENTRO DI POTERE assoluto nella società americana, egli continua a subire il trattamento di sempre: il suo ultimo film, *La metà oscura* (*The Dark Half*, 1992) è rimasto a lungo bloccato dal fallimento dello studio, l'Orion, che ne aveva comunque approntato una edizione fortemente diversa dagli intendimenti dell'autore.

La filmografia di George A. Romero, non ricchissima nonostante la vitalità del regista e la capacità di raggiungere ottimi risultati con budgets modesti, è tutta profondamente segnata da contrasti, da ingerenze, da compromessi (pochi) e intransigenze (tante). Per non parlare delle polemiche e delle beghe con la censura, vero leit motiv di tutta la sua produzione. Secondo la leggenda, l'aura di autore "scomodo" circonda Romero nientemeno che dall'età di tredici anni, quando realizzando il suo primo cortometraggio a 8 mm., *The Man from the Meteor* ("Una vera schifezza", lo definì anni dopo), gettò un manichino in fiamme dalla finestra e fu arrestato!

Contrariamente a quanto molti credono, George Andrew Romero non è nato a Pittsburgh ma a New York, nel Bronx, il 4 febbraio 1940. Nella cittadina che avrebbe segnato profondamente la sua vita, umana ed artistica, arrivò nel 1957, per studiare (o almeno queste erano le intenzioni) al Carnegie Institute of Technology, presso il quale non conseguì il diploma che nel 1970, assegnatogli "ad honorem".

Le sue prime esperienze cinematografiche risalgono a qualche anno prima del suo trasferimento: qualche cortometraggio realizzato con la cinepresa amatoriale dello zio. Nel frattempo si era nutrito di tutto l'immaginario "alternativo" dell'epoca: la fantascienza di serie B, i fumetti dell'Entertaining Comics (cui renderà omaggio, molti anni più tardi, con *Creepshow*), con qualche referente "alto" come *I racconti di Hoffman* (1951) di Powell e Pressburger, il film che più di tutti, secondo le sue parole, lo convinse a fare del cinema.

A Pittsburgh, Romero trovò parecchi amici con cui condividere le sue passioni. Fu qui che mise mano a quello che considera il suo primo, vero film, *Expostula-*

tions (1962), girato in 16 mm. e mai completato nonostante il generoso prestito del solito zio.

In quegli anni balenò in Romero e nei suoi amici l'idea che Pittsburgh potesse diventare un centro creativo da porre in contrapposizione, fatte le debite proporzioni, ad Hollywood. Decisi a compiere il salto "imprenditoriale", il gruppo che ruotava attorno a Romero, John Russo e Richard Ricci fondò nel 1963 la "Latent Image" con la quale Romero realizzò, fino al 1968, una quantità innumerevole di "spot" pubblicitari. Ma il cinema restava, naturalmente, la grande chimera. Con i soldi della pubblicità, i tre riuscirono ad acquistare una macchina da presa a 35 millimetri. Poi coinvolsero alcuni amici per ottenere la quota necessaria ad affrontare la produzione di un film professionale, più tardi "rinforzata" dal denaro di alcuni investitori locali.

La scelta di realizzare un "horror" fu del tutto involontaria, legata solo alle possibilità commerciali e della prospettiva di guadagnare abbastanza per poter realizzare altri film. Fu così che nacque *La notte dei morti viventi* (*Night of the Living Dead*, 1968), il "capostipite dell'horror moderno" come lo definirà più tardi l'autorevole Kim Newman. Il film fu girato in bianco e nero (verrà in seguito "colorizzato" per la televisione), interamente a Pittsburgh, nell'arco di sette mesi e contando solo su due attori professionisti (gli altri erano amici o concittadini) e sull'eclettismo di Romero che lo aveva co-sceneggiato e che, oltre a dirigerlo, ne era il direttore della fotografia e il montatore. Una volta completato, trovò un volenteroso distributore che però riuscì, almeno in un primo tempo, a "piazzarlo" solo nei drive-in.

Sulla forza trasgressiva e metaforica del film, il suo taglio espressivo che rivoluzionerà in effetti tutti gli horror a venire (non solo quelli che hanno per protagonisti gli "zombi") sono stati spesi fiumi d'inchiostro. A noi interessa evidenziare come la sua carriera fu subito osteggiata dalla critica americana, che non riconobbe affatto il genio innovatore del neo-regista. Valgano per tutti, le parole del recensore di *Variety*: "*La notte dei morti viventi* danneggia seriamente l'onore e l'integrità del regista, del distributore, dell'industria del cinema e dei gestori che lo proiettano, mettendo seriamente in causa il futuro del cinema regionale nel suo insieme".

Fortunatamente, il pubblico, specie quello europeo, non fu dello stesso avviso e *La notte dei morti viventi* divenne, lentamente ma inesorabilmente, il CULT-MOVIE per eccellenza.

Del successo de *La notte...* Romero e i suoi amici poterono godere relativamente. Con la circolazione pressoché "clandestina" del film, ben pochi furono i soldi rientrati nelle casse della "Latent Image". Tuttavia furono abbastanza per realizzare un secondo lungometraggio, *There's Always Vanilla* (1972), anche se a 16 mm. (poi gonfiato per l'uscita nelle sale). Si trattava di una commedia incen-



trata su un musicista rock, stanco della vita "on the road" che torna nella sua città alla ricerca di sé stesso. Era evidentemente un tentativo della Compagnia di non rimanere legata all'horror ma di sapersi "diversificare" proprio come uno STUDIO hollywoodiano. Ma il film si rivelò un fiasco colossale che portò allo scioglimento della società.

Con un solo amico a condividere la sua ostinazione nel proseguire il suo cammino artistico, Romero realizzò nel 1973 il suo terzo film *Jack's Wife*. Film FEMMINISTA, secondo la definizione datagli dallo stesso regista, *Jack's Wife* (uscito da noi solo recentemente in home-video con il titolo *La stagione delle streghe*) racconta di una donna che subisce il fascino di una strega, al punto da perdere gradualmente la percezione della realtà. Il ritorno, anche se parziale, al genere "horror" non portò fortuna a Romero: il film venne fortemente mutilato dal distributore (il regista rimpiangerà la perdita del negativo del materiale gettato, almeno mezz'ora di film) che lo ribattezzò *Hungry Wives*. Più tardi, dopo il successo di *Zombi*, il film verrà messo di nuovo in circolazione con il titolo *Season of the Witch*. In nessuno di questi casi ebbe successo, anzi all'epoca causò il tracollo finanziario del regista, che se n'era assunto l'onere produttivo.

Fortunatamente il suo progetto successivo interessò un distributore, che partecipò in misura consistente al budget previsto. In *La città verrà distrutta all'alba* (*The Crazies*, 1973); Romero rigiocò intelligentemente la carta dell'horror SIGNIFICANTE, descrivendo, attraverso la vicenda di una cittadina contaminata da un virus, l'orrore e l'assurdità della guerra in Vietnam. Il film fu un ulteriore insuccesso, cui non giovò una nuova edizione intitolata *Code Name: Trixie*.

La carriera di Romero, pur seriamente minata da tre insuccessi consecutivi, vide una svolta decisiva a partire dall'incontro del regista con il produttore Richard P. Rubinstein, con cui fondò la "Laurel", società che produrrà tutti i suoi film successivi fino al 1985. Il primo film realizzato dalla nuova società fu *Wampyr* (*Martin*, 1977) una intelligente (e a tratti poetica) riflessione sui labili confini tra diversità e normalità che gli valse perlomeno l'approvazione della critica. Nonostante gli ampi tagli (la versione originale era di 2 ore e 45 minuti e il negativo delle scene scartate, ancora una volta, è andato perso), *Martin* è un film che rispecchia l'idea primaria dell'autore, ed è tutt'ora il suo film preferito tra quelli che ha realizzato. Da segnalare che la versione italiana risulta fortemente rimaneggiata nel montaggio e con una colonna sonora rifatta dai "Goblin".

Quando anche *Martin* deluse le aspettative commerciali, divenne chiaro che solo la riproposta di uno ZOMBIE-MOVIE, il genere "resuscitato" da Romero con *La notte dei morti viventi*, avrebbe potuto salvare il regista da una poco onorevole resa. Il progetto di un seguito di quel film interessò Dario Argento, antico ammiratore di Romero, che decise di finanziare metà del budget con il fratello Claudio e il produttore Alfredo Cuomo. Anche *Zombi* (*Dawn of the Dead*, 1978) venne al



Dawn of the Dead (1978)



Creepshow (1982)

solito osteggiato dalla censura, ma ciò non gli impedì di ottenere un grande successo, tanto in patria quanto all'estero (in Europa con qualche piccola modifica, ad opera di Argento). La trovata più intelligente del film consisteva nell'essere ambientato in larga parte all'interno di un MALL, centro della vita commerciale e sociale della provincia americana.

Parte del successo del film è da imputare al truccatore Tom Savini, che aveva cominciato a collaborare con Romero a partire da *Martin* (ma i due si erano conosciuti per la prima volta nel 1965 - Savini è nato a Pittsburgh), che conferisce agli zombies un LOOK assai realistico che farà scuola. Molti anni dopo, Romero affiderà proprio a Savini la regia del remake di *La notte dei morti viventi* (1990), limitandosi a scriverlo e a produrlo.

L'euforia che aleggiava a Pittsburgh con il successo di *Zombi* venne assai mitigata dall'insuccesso del seguente *Knightriders* (1981), già minato da una lavorazione difficile. Per Romero, come scrive a Giacomo Caruso, autore di un prezioso fascicolo monografico pubblicato dall'Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia, "*Knightriders*, come *Wampyr* è vicino al mio cuore e forse anche un pò autobiografico. Mi fu possibile fare uscire il film nella sua durata lunga di 2 ore e 34. Non credo che sia stata la lunghezza a decretarne il fiasco al box office. Forse è stato il suo idealismo romantico, beffeggiato da alcuni, e la scarsa campagna pubblicitaria sommersa da quella dei soliti blockbusters estivi." *Knightriders* (letteralmente "I cavalieri", ma il film non è mai uscito in Italia e in Europa, nè al cinema nè in cassetta) racconta di un gruppo di motociclisti che vivono secondo le regole di vita cavalleresche. L'autobiografia, ammessa anche da Romero, consiste nella visione romantica, insita nel film, in contrapposizione al gretto materialismo. Ancora una volta è Pittsburgh VERSUS Hollywood.

In *Knightriders*, nel ruolo di uno spettatore dei "rodei" motociclistici che popolano il film, appare lo scrittore Stephen King. Romero e King erano amici in virtù di una larga identità di vedute e di passioni comuni. Tra queste c'era quella dei fumetti della serie Entertaining Comics, più familiarmente EC, che conobbero una grandissima fama tra gli adolescenti americani nella prima metà degli anni Cinquanta. In nome di questa passione, i due cominciarono a lavorare ad un progetto che catturasse più fedelmente possibile le atmosfere degli EC. Il risultato fu il divertente *Creepshow* (id., 1982) scritto da King, diretto da Romero e impreziosito dagli effetti di Tom Savini. Cinque storie (il secondo episodio manca nell'edizione italiana, ma è presente nella versione home-video), tre originali e due adattate dallo scrittore da suoi racconti, racchiuse da un prologo ed un epilogo, suggellano una collaborazione che avrebbe dovuto iniziare in altro modo (la realizzazione di film tratti da "Salem's Lot" e da "The Stand") e che poi proseguirà con altri progetti comuni (un film da "Pat Sematery", poi realizzato da Mary Lambert) fino a *La metà oscura* che Romero stesso adatterà dal fortunato



I fatti nel caso di Mister Valdemar da Due Occhi Diabolici (1989)

romanzo di King.

Dopo *Creepshow* (ottimo successo di pubblico), Romero si è dedicato ad altri progetti in seno alla Laurel, tra i quali la realizzazione della serie televisiva "Tales from the Darkside" (scrisse il pilota e altri tre episodi) e la sceneggiatura di *Creepshow 2*. Poi mise mano alla terza (e per ora ultima) parte della sua "saga" sugli zombies.

Il giorno degli zombi (*Day of the Dead*, 1985) è un film che soddisfa il regista ma che è molto diverso da come Romero lo aveva pensato. L'elemento allegorico, ben presente nei due precedenti episodi, viene qui mitigato, per colpa soprattutto dei numerosi tagli che il regista dovette effettuare già sulla sceneggiatura, per poter rispettare il budget imposto e rispettare la data di uscita prevista. Fatalità volle che proprio mentre *Il giorno degli zombi* raggiungeva le sale americane, gli ex-soci di Romero dei tempi della Latent Image fecero uscire *Il ritorno*

dei morti viventi (*Return of the Living Dead*, 1985), una parodia imparentata solo con il titolo con il primo film di Romero, la cui presenza nel circuito creò un pò di confusione nel pubblico, in parte nuocendo agli incassi del film di Romero. Dopo l'ennesima frustrazione, Romero si separò da Rubinstein e provò la illusione ma piacevole sensazione di essere richiesto da uno studio. *Monkey Shines - Esperimento nel terrore* (*Monkey Shines - An Experiment in Fear*, 1988) fu infatti prodotto dalla Orion, anche se girato a Pittsburgh con i soliti collaboratori. Le ingerenze della produzione furono quantomai massicce: il film fu sottoposto alle famigerate PREVIEWS (le "anteprime" proposte ad un pubblico-campione, secondo i giudizi del quale un film viene modificato) il cui esito fu immancabilmente negativo sul finale, che Romero dovette - suo malgrado - rigirare. Ciò nonostante *Monkey Shines* è uno dei film più riusciti di Romero ed anche quello dove il suo stile trova maggiore compiutezza.

L'andamento da thriller piuttosto convenzionale della vicenda (una scimmia talmente affezionata al suo padrone, da uccidere chiunque gli faccia del male) e il suo discreto successo, rilanciarono le quotazioni di Romero nello studio-system, nonostante i dissapori. Ma Romero ne aveva abbastanza (almeno per il momento) e colse al balzo la proposta di Dario Argento di un film a quattro mani tratto da Edgar Allan Poe. Egli stesso adattò il racconto "Fatti nella vita di Mister Valdemar" che con il titolo "I fatti nel caso di Mister Valdemar" diventò uno dei due episodi di cui si componeva *Due occhi diabolici* (1989), essendo l'altro ("Il gatto nero") diretto da Argento.

Di nuovo in seno alla Orion, George A. Romero ha scritto e diretto, con un budget di quindici milioni di dollari, *La metà oscura*. Nell'aprile del 1992 ha scritto a Giacomo Caruso (op. cit.): "È stato un film difficile da fare. Due anni di lavoro snervante tra restrizioni finanziarie e personalità creative molto divergenti. Poichè la Orion ha dichiarato bancarotta alla fine del lavoro di post-produzione, può darsi che non abbiano speso il denaro e il tempo necessari a dare agli effetti speciali un climax credibile (...) Il film è ormai preso nelle sabbie mobili dello scioglimento della Orion e si può solo tentare di indovinare quale sarà il suo destino. Se fosse presentato nelle condizioni attuali (come temo che avvenga), ho paura che gli effetti speciali non siano all'altezza e danneggino il suo carattere commerciale. Sarei comunque felice che uscisse perchè è frutto dell'eccellente lavoro di alcune persone d'ingegno".

La metà oscura è uscito negli Stati Uniti nell'aprile 1993.

FILMOGRAFIA

REGIE:

cortometraggi:

The Man from the Meteor (1953) 8 mm. *Gorilla* (1954) 8 mm. *Earthbottom* (1955) 8 mm. *Curly* (1958) 8 mm., incompiuto. *Slant/Fugue* (1958) 16 mm., incompiuto. *Expostulations* (1962) 16 mm., incompiuto. *Time present* (1964) 16 mm. *Juzzamatazz* (1965) 16 mm. *At play with the Angels/Ray Laine Audition Film* (1969) 16 mm. *The Amusement Park* (1972)

lungometraggi:

Night of the Living Dead (La notte dei morti viventi, 1968) con Judith O'Dea, Duane Jones. *There's Always Vanilla* (1972) con Ray Laine, Judith Streiner. *Jack's Wife* opp. *Hungry Wives* opp. *Season of the Witch* (1973) con Jan White, Ray Laine. *The Crazies* (La città verrà distrutta all'alba, 1973) con Lane Carroll, W.G. McMillan. *Martin* (Wampyr, 1977) con John Amplas, Lincoln Maazel. *Dawn of the Dead* (Zombi, 1978) con David Emge, Ken Foree. *Knightriders* (1981) con Ed Harris, Gary Lahti. *Creepshow* (Creepshow, 1982) con Hal Holbrook, Adrienne Barbeau. *Day of the Dead* (Il giorno degli zombi, 1985) con Lori Cardille, Terry Alexander. *Monkey Shines - An Experiment in Fear* (Monkey Shines - Esperimento nel terrore, 1988) con Jason Beghe, John Pankow. *Due occhi diabolici* (1989) ep. 1 fatti nel caso di Mister Valdemar con Adrienne Barbeau, Ramy Zada. *The Dark Half* (La metà oscura, 1992) con Timothy Hutton, Amy Madigan.

SOLO SCENEGGIATURA:

Creepshow 2 (Creepshow 2, 1987) reg.: Michael Gornick. *Tales from the Darkside: the Movie* (I delitti del gatto nero, 1990) reg.: John Harrison. *Night of the Living Dead* (La notte dei morti viventi, 1990) reg.: Tom Savini.

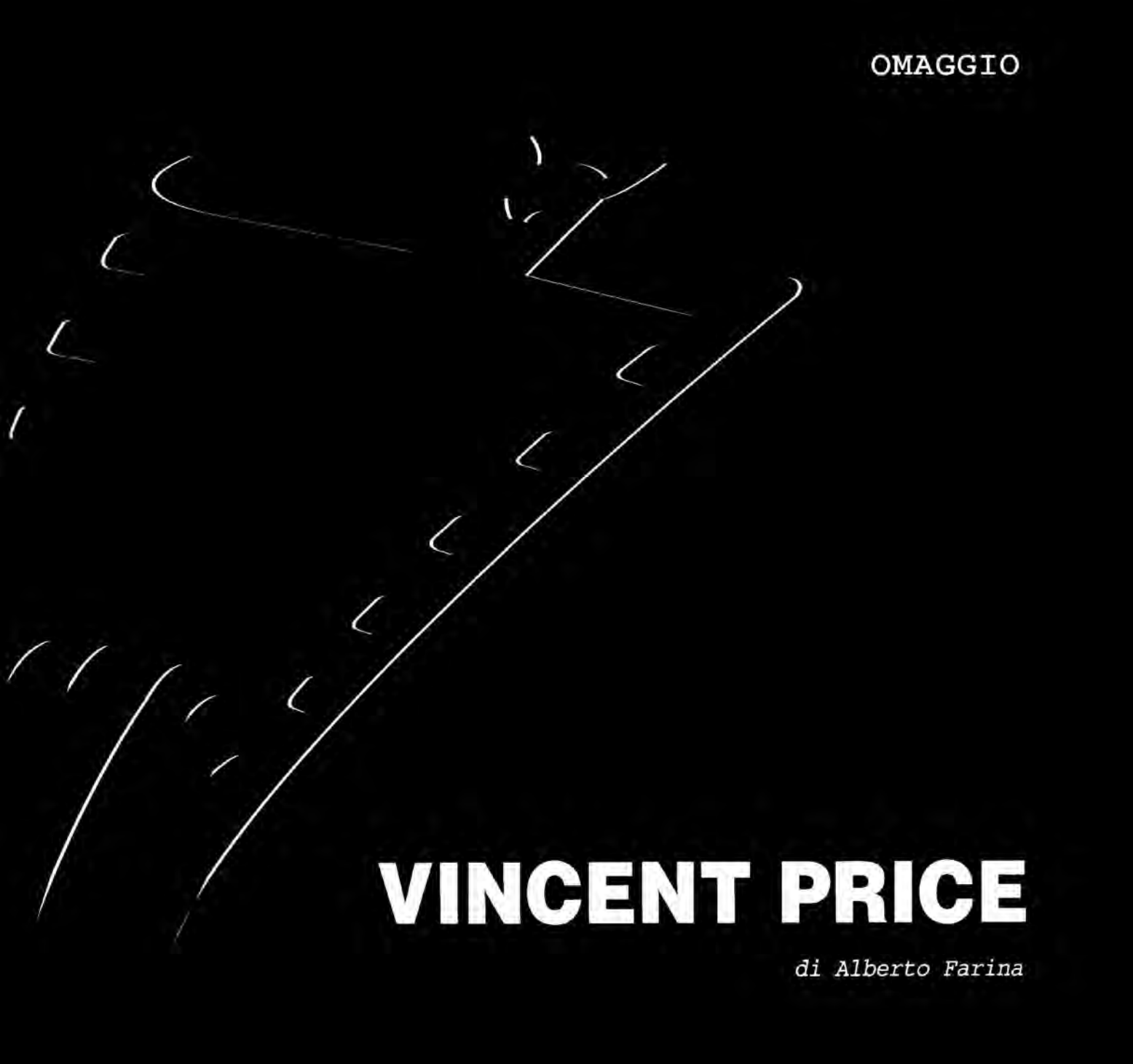
INTERPRETAZIONI:

Night of the Living Dead; *Hungry Wives*; *Martin*; *Dawn of Dead*; *Day of the Dead*; *The Flight of the Spruce Goose* (1987) reg.: Lech Majewski. *The Silence of the Lambs* (Il silenzio degli innocenti, 1990) reg.: Jonathan Demme.



Creepshow (1982)

OMAGGIO



VINCENT PRICE

di Alberto Farina



VINCENT
di Alberto Farina

“Quanto devi essere famoso perchè Walt Disney produca un cortometraggio basato sulla tua vita?” Realizzato nel 1982, *Vincent* è la storia di Vincent Mally, sette anni ed una passione sconfinata per l'orrore gotico e, in particolare, per Vincent Price. Il film, lungo appena sei minuti, costituisce l'esordio assoluto di un certo Tim Burton, un giovane promettente che è riuscito a farsi assumere come apprendista animatore ma che incontra qualche difficoltà ad amalgamare i suoi gusti agli standard disneiani di fiori ed uccellini colorati. Lo stile di questa sua opera prima, infatti, deve più al *Gabinetto del dottor Caligari* che a *Bambi*: in un bianco e nero da espressionismo tedesco, il piccolo protagonista immagina la propria vita come un mondo tenebroso e per nulla rassicurante.

Accreditato come narratore e collaboratore alla sceneggiatura, Vincent Price riceveva in *Vincent* l'omaggio più affettuoso della sua lunghissima carriera, suggellando definitivamente la sua canonizzazione nella ristretta élite dei divi del cinema fantastico. Ad ogni autentica star cinematografica accade di ritrovarsi oggetto di culto - e magari di fanatismo - da parte di milioni di spettatori; però è evidente che nel campo dell'horror o della fantascienza l'affetto del pubblico per i suoi beniamini è molto meno legato alle mode del momento: la fedeltà è pressochè totale, indipendentemente dal valore dei film. Scomparsi per sempre i mostri sacri dell'era classica - Lon Chaney padre e figlio, Bela Lugosi, Peter Lorre e soprattutto Boris Karloff - Price si è trovato solo ad ereditare lo sterminato patrimonio di spettatori del cinema horror; e se, in Europa, la supremazia gli è stata contesa con successo da Christopher Lee e Peter Cushing, negli Stati Uniti il suo dominio nei cuori degli amanti del fantastico è virtualmente incontrastato.

Nato il 27 maggio del 1911 a St. Louis, nel Missouri, Vincent Leonard Price è il terzo dei quattro figli del presidente di una fabbrica di caramelle e dolci. A sedici anni eredita dalla nonna la somma di 300 dollari che impiega in un frenetico viaggio in Europa: in trentotto giorni visita dodici capitali diverse e rimane completamente affascinato dai musei del Vecchio Continente. Nasce in questo periodo una passione per l'arte destinata a sfociare in un'invidiata collezione di dipinti (tra cui spiccano alcune opere del seicento italiano, e qualche tela di Goya) ed in una apprezzata attività critica. Tornato negli Stati Uniti, si laurea a Yale proprio in storia dell'arte, scoprendo nel contempo un'attrazione per il palcoscenico e per il canto: come membro del Coro dell'Università torna in Europa e decide che il suo futuro sarà quello di professore di storia dell'arte. Si trasferisce quindi a Londra, iscrivendosi a Oxford per la specializzazione, e si paga gli studi prima lavorando come ripetitore alla Riverdale Country School, e poi accettando un ruolo di comparsa nella commedia “Chicago”, al celebre Gate Theatre Club. Il suo debutto, vestito da poliziotto, è il 13 marzo del 1935. Proprio in quel periodo il Club sta preparando il dramma di Laurence Houseman “Victoria Regina”, che deve essere messo in scena nel maggio di quello stesso

anno. Price decide allora di proporsi per il ruolo del protagonista maschile, il Principe Consorte Alberto, di cui ha indubbiamente il fisico; il provino, per il quale Price ha memorizzato la parte in inglese e in tedesco, è un successo: il produttore Norman Marshall lo scrittura e lo spettacolo si replica per tre anni con critiche molto favorevoli anche per l'esordiente attore.

Del 1936 è il primo approccio con Hollywood. A Price giunge voce che George Cukor sta cercando gli interpreti per la versione cinematografica del romanzo di Margaret Mitchell "Via col vento" e si reca in California per cercare di ottenere il ruolo di Ashley Wilkes: "Accolsi Cukor con un autentico accento del Sud, visto che dopo tutto ero del Missouri; ma egli dovette credere che stessi facendo un'imitazione e pensò che il mio accento non fosse genuino". Alla fine, come è noto, la parte sarebbe andata all'inglese Leslie Howard e Cukor sarebbe stato sostituito da Victor Fleming.

Al termine della scrittura londinese Price, che ha già da tempo concluso anche i suoi studi a Oxford, torna negli Stati Uniti e continua la sua carriera sul palcoscenico. Nel 1938 sposa l'attrice Edith Barrett, sua partner sulla scena ed attrice tra le più note del teatro americano, e fa parte con lei del Mercury Theatre Workshop di New York, un gruppo sperimentale organizzato da Orson Welles e di cui è membro anche Joseph Cotten. Con la commedia "The shoemaker's holiday", l'attore si impone all'attenzione dell'industria cinematografica e debutta sullo schermo in *Service de Luxe* (*Servizio di lusso*, 1938); non proprio a suo agio in questa 'screwball comedy', scopre a sue spese la differenza tra il cinema e il teatro, e si rende conto di non saper affatto dosare la propria recitazione: "Mi meraviglio di aver avuto un'altra possibilità. Però fui fortunato ad avere come insegnante Laura Elliott, che mi raccomandò di studiare le parti di Ronald Colman e Charles Boyer". Dopo un breve ritorno al teatro a Broadway, in "Outward Bound", Price appare per la seconda volta sullo schermo - questa volta con la Warner Brothers - in *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (*Il conte di Essex*, 1939) con Bette Davis e Errol Flynn. Il dramma in costume si rivela molto più adatto al fisico ed allo stile teatrale dell'attore che viene richiamato dalla Universal per *Tower of London* (*L'usurpatore*, 1939), un'altra produzione storica ambientata sotto il regno di Riccardo III (interpretato da Basil Rathbone). Non particolarmente memorabile, il film è però importante in quanto segna l'inizio di un contratto annuale con la Universal e il primo incontro di Price con Boris Karloff, qui nei sinistri panni di un boia.

Continuando ad alternare teatro e cinema, Price gira per la Universal altri tre film in meno di un anno; a *Green Hell* (*Inferno verde*, 1940) segue la prima pellicola fantastica con *The Invisible Man Returns* (*Il ritorno dell'uomo invisibile*, 1940) e *The House of the Seven Gables* (*La casa dei sette camini*, 1940), un adattamento di un racconto di Nathaniel Hawthorne in cui interpreta il fratello di George San-





The Tomb of Ligeia (1965) Roger Corman

ders, da questi ingiustamente accusato di omicidio per estrometterlo dal patrimonio della famiglia; oltre vent'anni dopo, Price interpreterà nuovamente la stessa storia, stavolta nel ruolo del fratello cattivo, in uno degli episodi di *Twice Told Tales* (*L'esperimento del Dottor Zagros*, 1963).

Allo scadere del contratto con la Universal, Price si lega alla 20th Century Fox per sette anni nei quali appare in dodici film. Attorno a lui comincia a sorgere una fama di 'cattivo', dovuta anche al suo grande successo a Broadway (300 repliche) come diabolico protagonista del dramma "Angel Street" (la stessa parte verrà affidata a Charles Boyer, che di Price era stato uno dei modelli, in *Gaslight* [*Angoscia*, 1944]), il secondo dei due adattamenti cinematografici della commedia). Successivamente, quindi, in *The Song of Bernadette* (*Bernadette*, 1943) si trova ad interpretare un ruvidissimo pubblico ministero, a cui seguono tra gli altri il ruolo dell'infido ex-fidanzato di Gene Tierney nell'acclamato *Laura* (*Vertigine*, 1944) e quello di un prelato ipocrita in *Keys of the Kingdom* (*Le chiavi del Paradiso*, 1944).

Anche dopo la fine del suo contratto con la Fox, Price continua ad apparire in pellicole di vario genere, passando senza difficoltà da drammi come *The Web* (*Passione che uccide*, 1947) a musicals come *Up in Central Park* (1947), ma quasi sempre in parti antipatiche. L'etichetta di VILLAIN gli aderisce ormai in maniera irreversibile e l'attore si trova inevitabilmente ad interpretare il Cardina-



House on Haunted Hill (1958)

William Castle

le Richelieu in *The Three Musketeers* (*I tre moschettieri*, 1948). Dello stesso periodo sono un cameo puramente vocale in *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (*Il cervello di Frankenstein*, 1948) nella parte dell'Uomo Invisibile, e *The Bribe* (*Corruzione*, 1949): melodramma pesante e banale, nonostante un cast sfolgorante che sfoggia anche Ava Gardner, Charles Laughton e Robert Taylor, quest'ultimo film merita di essere ricordato solo per il saccheggio a cui l'hanno sottoposto Steve Martin e Carl Reiner nella realizzazione di *Dead Men Don't Wear Plaid* (*Il mistero del cadavere scomparso*, 1982).

Nonostante la quantità di titoli interpretati fino a quel momento, la carriera cinematografica di Price restava quella di un ottimo characterista. Attratto anche dalla novità tecnica del 3-D, accettò quindi di buon grado il ruolo di protagonista nell'horror *House of Wax* (*La maschera di cera*, 1953) - remake di *The mystery of wax museum* (1933) - in cui plasmò una volta per tutte lo stile che avrebbe fatto la sua fortuna: nella parte del folle scultore Henry Jarrod che - impazzito e sfigurato dopo la distruzione del suo museo di statue di cera - commette una serie di delitti allo scopo di procurarsi modelli per nuove statue, Price si abbandonò alla sua formazione teatrale offrendo una recitazione enfatica e sopra le righe. I critici lo accusarono di gignoneria, ma il pubblico accorse in massa: il fascino del personaggio sta proprio nell'esasperata teatralità di ogni suo gesto, che suggerisce al contempo un'aura di grandezza antica ma anche la malinconica consapevolezza di essere l'ultimo residuo di un tempo ormai lontano.

Il successo del film, prodotto dalla Warner Brothers, convinse la Columbia a tentare a sua volta il colpo. *The Mad Magician* (*Il mostro delle nebbie*, 1954) fu scritto in fretta e furia da Crane Wilbur (lo stesso sceneggiatore di *House of Wax*) senza lesinare somiglianze col personaggio di Jarrod, fu girato anch'esso in 3-D ed uscì nella stagione immediatamente successiva. Durante la lavorazione Price fu vittima di un grave incidente quando l'attore Patrick O'Neal, che doveva rompergli in testa un tavolo di balsa, lo colpì violentemente con un tavolo vero deviandogli il setto nasale e costringendolo a ricorrere alla chirurgia plastica per poter tornare a respirare normalmente. Naturalmente la Columbia non riuscì a ripetere l'exploit della Warner, ma ormai la strada di Price era aperta: dopo qualche altro film di routine si segnalano le apparizioni in due Kolossal come *The Ten Commandments* (*I Dieci Comandamenti*, 1956) di Cecil B. DeMille e *The Story of Mankind* (*L'inferno ci accusa*, 1957) di Irwin Allen, dove nel succoso ruolo di Satana ingaggia un divertente duello verbale con lo Spirito Dell'Uomo, interpretato dal suo secondo idolo, Ronald Colman. Si arriva così a *The Fly* (*L'esperimento del Dottor K*, 1958), tratto da un racconto di George Langelaan che lo sceneggiatore James Clavell trasformò in uno script di tutto rispetto.

Sembra inutile dilungarsi qui su un classico fin troppo noto. Vale la pena però di riportare i ricordi di Price a proposito delle riprese della scena finale, in cui lui ed



The Pit and the Pendulum (1961) Roger Corman

Herbert Marshall scoprono orripilati la mosca dalla testa umana intrappolata in una ragnatela: incapaci di recitare le loro battute uno di fronte all'altro senza scoppiare in risate isteriche, i due attori dovettero recitare voltandosi reciprocamente la schiena. L'episodio conferma l'atteggiamento di Price nei confronti del genere che lo ha reso famoso: "I film che fanno veramente paura sono quelli più realistici, come *Taxi Driver* o *Il Maratoneta*". Sinceramente convinto che i suoi film non possano non suscitare le risate del pubblico, Price ha fatto dell'ironia la sua cifra principale e l'elemento che maggiormente lo distingue dagli altri grandi interpreti del cinema horror.

Dopo *The Fly* l'impegno di Price nel fantastico diventa pressochè esclusivo. Uno dopo l'altro escono *House on Haunted Hill* (*La casa dei fantasmi*, 1958), *The Bat* (*Il mostro che uccide*, 1959), *The Return of the Fly* (*La vendetta del Dottor K*, 1959) e *The Tinger* (*Il mostro di sangue*, 1959); tra questi, *House* e *The Tinger* si ricordano soprattutto per i gadget inventati dal regista William Castle per propagandarli: annunciato come "più impressionante del 3-D!", il processo Emergo del primo film consisteva in uno scheletro luminoso appeso a fili tesi sopra il pubblico (e fu presto smontato dai gestori: immense platee di ragazzini, che si erano passati la voce, arrivavano nella sala muniti di proiettili di ogni genere da lanciare contro al pupazzo); mentre la Perceptovision di *The Tinger* consisteva in contatti elettrici nascosti sotto le sedie ed azionati proprio nella scena in cui il mostro si scatenava in una sala cinematografica, mentre Price,



The Raven (1963) Roger Corman

sullo schermo, urlava che l'unico modo di proteggersi era gridare a squarciagola. Che gli spettatori fossero davvero suggestionati o che semplicemente stessero al gioco, pare che il divertimento fosse garantito.

House of Usher (*I vivi e i morti*, 1960) segna la svolta definitiva nella carriera dell'attore inaugurando una lunga e proficua collaborazione con Roger Corman. Girato in appena tre settimane con un budget esiguo e non proprio fedelissimo al racconto di Edgar Allan Poe (che lo sceneggiatore Richard Matheson 'arricchì' di eventi per renderlo più spettacolare) il film riesce almeno in parte a restituire l'atmosfera decadente del racconto grazie alla magnifica fotografia di Floyd Crosby e, naturalmente, a Vincent Price che nei panni dell'ipersensibile Roderick Usher calca ulteriormente la mano sui suoi già classici manierismi. Ancora una volta critica e pubblico furono divisi ed il film incontrò un notevole successo commerciale che convinse Corman ad intensificare lo sfruttamento cinematografico della miniera Edgar Allan Poe. Price apparve subito dopo in *The Pit and the Pendulum* (*Il pozzo e il pendolo*, 1961), ma l'intervento più massiccio di Matheson ne fece un prodotto non all'altezza del primo film. Mentre Corman sceglieva Ray Milland per *The Premature Burial* (*Sepolto vivo*, 1962), Price si prese una vacanza italiana aparendo in *Nefertite, regina del Nilo* (1961) e *Gordon, il pirata nero* (1961).

Tornato da Corman, Price si impegnò in un rifacimento del suo terzo film: nella nuova versione di *Tower of London* (1962) fu promosso al ruolo di Riccardo III che all'epoca era stato di Basil Rathbone, per poi recitare al fianco di quest'ultimo e di Peter Lorre in *Poe's Tales of Terror* (*I racconti del terrore*, 1962). Anzi- ché allungare artificiosamente i racconti di Poe, Corman scelse stavolta di dividere il film in tre episodi ma non resistette alla tentazione di mescolare in una sola storia "Il gatto nero" e "Il barilotto di Amontillado" (gli altri due racconti erano "Morella" e "La verità sul caso Valdemar"); girato con mezzi un po' più generosi del solito, il film si risolve in un divertente duello d'attori ricco di sfumature umoristiche. Una tendenza che viene accentuata nel successivo *The Raven* (*I maghi del terrore*, 1963) autentica satira del genere gotico in cui Price e Boris Karloff sono due maghi impegnati in una lotta all'ultimo sortilegio. Di Poe, a questo punto, non resta che qualche pallida traccia ma se si accetta questo presupposto lo script di Matheson è tutto da godere per la disinvoltura con cui si burla dei luoghi comuni del genere. Nel cast, fra l'altro, si può notare il giovanissimo Jack Nicholson.

Inarrestabili, Corman e Price tornarono a terrorizzare gli spettatori con l'horror serio *The Haunted Palace* (*La città dei mostri*, 1963) che il regista trasse, stavolta, da una storia di H.P. Lovecraft. La formula della commedia orrorifica fu invece riutilizzata da Jacques Tourneur in un nuovo film dal programmatico titolo *Comedy of Terrors* (*Il clan del terrore*, 1964) che riuniva Price, Karloff, Lorre e



Doctor Phibes Rides Again ! (1972) Robert Fuest

Basil Rathbone con Joe E. Brown come ulteriore 'bonus'. Durante le riprese Price dichiarò la sua soddisfazione per essersi potuto misurare nel genere comico senza restare intrappolato, come tanti attori 'seri', in un unico stile recitativo.

Il risultato migliore del sodalizio tra Corman e Price fu però *The Masque of the Red Death* (*La maschera della morte rossa*, 1964). Anche qui le necessità di metraggio spinsero il solito Matheson ad allungare il racconto originale di Poe con "Hop-Frog" dello stesso autore; ma al di là dell'elemento drammatico il valore del film sta essenzialmente nell'immagine e nell'intelligente uso che il regista, con l'ausilio della fotografia di Nicholas Roeg, fa del colore. Lo stilizzato finale, che porge un reverente omaggio al Bergman del *Settimo sigillo* resta un autentico pezzo da antologia; e l'interpretazione di Price è un piccolo capolavoro di raffinatezza che alterna la crudeltà ad una gentilezza affettata ed inquietante.

Le riprese del film coincisero anche col trasferimento di Price a Londra, dove sarebbe rimasto per una decina d'anni lavorando spesso nei teatri di posa europei. Risale a questo periodo *L'ultimo uomo sulla Terra* (1964), realizzato in Italia: questa prima versione del romanzo "I am legend" (I vampiri) di Matheson è detestata dall'autore ma tutto sommato è più sopportabile del pretenzioso e spesso ridicolo 'remake' *The Omega Man* (1973: *Occhi bianchi sul pianeta Terra*, 1971). La collaborazione con Corman si chiude con *The Tomb of Ligeia* (*La*



Price e Tim Burton sul set di *Edward Scissorhands* (1990)

tomba di *Ligeia*, 1965) che segna l'abbandono del genere da parte del regista: sei anni dopo Corman rinuncerà anche alla regia per dedicarsi alla produzione; e solo recentemente è tornato dietro alla macchina da presa con *Frankenstein Unbound* (*Frankenstein unbound - Oltre le frontiere del tempo*, 1990; solo in video).

Per qualche anno la carriera di Price segna il passo nonostante lo storico evento del suo incontro con i dioscuri dell'horror inglese, Christopher Lee e Peter Cushing, nel mediocre *Scream and Scream Again* (*Terrore e terrore*, 1970). Ma l'anno successivo è quello di *The Abominable Dr. Phibes* (*L'abominevole dr. Phibes*, 1971), un film che sembra concepito apposta per mettere in rilievo il lato più eccessivo dell'attore; la chiave scelta dal regista Robert Fuest è quella di un Grand Guignol esasperato in cui Phibes commette delitti barocchi ed improbabilmente ispirati alle dieci piaghe d'Egitto. Il successo travolgente produsse un seguito ancora più bizzarro, *Dr. Phibes Rides Again!* (*Frustrazione*, 1972) che sfortunatamente non ottenne i risultati sperati, bloccando sul nascere il progetto di una lunga serie. Per nulla scoraggiato, Price rilanciò con *Theatre of Blood* (*Oscar insanguinato*, 1973) in cui interpreta un attore shakespeariano deciso a vendicarsi dei critici che l'hanno accusato di gigioneria; ispirandosi stavolta alle opere del Grande Bardo, Price si toglie il gusto di sterminarli uno dopo l'altro, vendicandosi idealmente anche degli strali autentici ricevuti durante la sua car-

riera. *Theatre of Blood* costituì anche l'occasione dell'incontro tra Price e Coral Browne, che sarebbe divenuta la sua terza moglie (dopo il fallimento del suo primo matrimonio, si era risposato nel 1949 con la figurinista Mary Grant); nel film lui la fulmina con dei bigodini ad alta tensione.

Da questo momento in poi, l'attività di Price comincia a diradarsi, in coincidenza con la progressiva scomparsa del genere gotico. Trasformato in una icona culturale, l'attore è ormai uno degli ospiti favoriti di ogni Festival di cinema fantastico che si rispetti, dove ricambia l'affetto dei suoi fan con affabile disponibilità; nel cinema riappare volentieri in brevi ruoli cameo e nel 1982 partecipa ad una nostalgica riunione con Christopher Lee, Peter Cushing e John Carradine in *House of the Long Shadows* (*La casa dalle ombre lunghe*, 1982). Nello stesso anno presta la sua ormai celeberrima voce cavernosa a Michael Jackson in un brano, recitato nell'album "Thriller", che viene trasposto pari pari nell'omonimo video diretto da John Landis: il quale omaggia Price dandogli il 'Top Billing' - il nome in primo piano - sull'insegna luminosa del cinema che appare all'inizio del filmato, ed inserendo il manifesto originale di *House of Wax* tra quelli che annunciano i film di prossima uscita.

Oltre ad aver rivestito il ruolo di narratore in numerosi documentari, Price ha dato la voce anche a personaggi animati. Suo è il ruolo del Gran Vizir Anwar, l'arcicattivo in *The Thief and the Cobbler*, il lungometraggio ispirato alle Mille e una Notte a cui Richard Williams - l'animatore di *Roger Rabbit* - lavora da ventinove anni. Ed è sempre di Vincent Price la voce terrificante di Rattigan, il perfido nemico del disneiano *The Great Mouse Detective* (*Basil l'investigatopo*, 1986).

L'ultimo contributo di Price al nostro immaginario collettivo è la sua partecipazione al bellissimo e struggente *Edward Scissorhands* (*Edward mani di forbice*, 1990); il ruolo è quello di un vecchio scienziato che è riuscito a creare un uomo artificiale, ma che muore prima di poter completare l'opera condannando la sua creatura, il sensibile Edward, ad affrontare la vita con lame affilatissime al posto delle dita. Nella sua breve ma indimenticabile apparizione, Price toglie al suo personaggio tutte le sfumature sinistre della sua sterminata galleria di dottori pazzi: in *Edward scissorhands* i mostri sono le persone cosiddette normali, quelli incapaci di accettare la diversità senza averne paura; ed il creatore di Edward non è altri che un papà affezionato, che se ne va troppo presto, come tutte le persone a cui vogliamo bene.

FILMOGRAFIA

Service de Luxe (Servizio di lusso, 1938) reg.: Rowland W. Lee. *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (Il conte di Essex, 1939) reg.: Michael Curtiz. *Tower of London* (L'usurpatore, 1939) reg.: Rowland W. Lee. *Green Hell* (Inferno verde, 1940) reg.: James Whale. *The Invisible Man Returns* (Il ritorno dell'uomo invisibile, 1940) reg.: Joe May. *The House of the Seven Gables* (La casa dei sette camini / La maledizione della morte, 1940) reg.: Joe May. *Brigham Young, Frontiersman* (La grande missione, 1940) reg.: Henry Hathaway. *Hudson's Bay* (La baia di Hudson, 1940) reg.: Irving Pichel. *The Song of Bernadette* (Bernadette, 1943) reg.: Henry King. *Wilson* (1944) reg.: Henry King. *Laura* (Vertigine, 1944) reg.: Otto Preminger. *Keys of The Kingdom* (Le chiavi del Paradiso, 1945) reg.: John M. Stahl. *The Eve of St. Mark* (1944) reg.: John M. Stahl. *A Royal Scandal* (Scandalo a corte, 1945) reg.: Otto Preminger. *Leave Her To Heaven* (Femmina folle, 1945) reg.: John M. Stahl. *Shock* (1946) reg.: Alfred Werker. *Dragonwick* (Il castello di Dragonwick, 1946) reg.: Joseph L. Mankiewicz. *Moss Rose* (Rose tragiche, 1947) reg.: Gregory Ratoff. *The Long Night* (La disperata notte, 1947) reg.: Anatole Litvak. *The Web* (Passione che uccide, 1947) reg.: Michael Gordon. *Up In Central Park* (1948) reg.: William Seiter. *Rogue's Regiment* (La legione dei condannati, 1948) reg.: Robert Florey. *Abbott And Costello Meet Frankenstein* (Il cervello di Frankenstein, solo voce, 1948) reg.: Charles T. Barton. *The Three Musketeers* (I tre Moschettieri, 1948) reg.: George Sidney. *The Bribe* (Corruzione, 1949) reg.: Robert Z. Leonard. *Bagdad* (Idem, 1949) reg.: Charles Lamont. *Champagne For Caesar* (Botta senza risposta, 1950) reg.: Richard Whorf. *The Baron of Arizona* (Il barone dell'Arizona, 1950) reg.: Samuel Fuller. *Curtain Call At Cactus Creek* (Colpo di scena a Cactus Creek, 1950) reg.: Charles Lamont. *Adventures of Captain Fabian* (L'avventuriero di New Orleans, 1951) reg.: George Marshall. *His Kind of Woman* (Il suo tipo di donna, 1951) reg.: John Farrow. *The Las Vegas Story* (La città del piacere, 1952) reg.: Robert Stevenson. *House of Wax* (La maschera di cera, 1953) reg.: André de Toth. *Dangerous Mission* (Agente federale X3, 1954) reg.: Louis King. *The Mad Magician* (Il mostro delle nebbie, 1954) reg.: John Brahm. *Casanova's Big Night* (La grande notte di Casanova, non accr. 1954) reg.: Norman Z. McLeod. *The Story of Colonel Drake* (cort., 1955) reg.: Arthur Pierson. *Son of Sinbad* (Il figlio di Sinbad, 1955) reg.: Ted Tetzlaff. *The Vagabond King* (Il re vagabondo, solo narr. 1956) reg.: Michael Curtiz. *Serenade* (Serenata, 1955) reg.: Anthony Mann. *While The City Sleeps* (Quando la città dorme, 1956) reg.: Fritz Lang. *The Ten Commandments* (I dieci comandamenti, 1956) reg.: Cecil B. De Mille. *The Story of Mankind* (L'inferno ci accusa, 1957) reg.: Irwin Allen. *The Fly* (L'esperimento del dottor K, 1958) reg.: Kurt Neu-

mann. *The House on Haunted Hill* (La casa dei fantasmi, 1958) reg.: William Castle. *The Big Circus* (Il grande circo, 1959) reg.: Joseph M. Newman. *The Bat* (Il mostro che uccide, 1959) reg.: Crane Wilbur. *Return Of The Fly* (La vendetta del dottor K, 1959) reg.: Edward L. Bernds. *The Tinger* (Il mostro di sangue, 1959) reg.: William Castle. *The House Of Usher* (I vivi e i morti, 1960) reg.: Roger Corman. *Master Of The World* (Il padrone del mondo, 1961) reg.: William Witney. *The Pit and The Pendulum* (Il pozzo e il pendolo, 1961) reg.: Roger Corman. *Nefertite Regina del Nilo* (1961) reg.: Fernando Cerchio. *Gordon, il Pirata Nero* (1961) reg.: Mario Costa. *Naked Terror* (doc. solo narr, 1961) *Confessions of An Opium Eater* (Le confessioni di un fumatore d'oppio, 1962) reg.: Albert Zugsmith. *Convicts Four - Reprieve* (1962) reg.: Millard Kaufman. *Tower of London* (1962) reg.: Roger Corman. *Poe's Tales of Terror* (I racconti del terrore, 1962) reg.: Roger Corman. *The Raven* (I maghi del terrore, 1963) reg.: Roger Corman. *Chagall* (doc. solo narr., 1963) reg.: Lauro Venturi. *Twice Told Tales* (L'esperimento del dr. Zagros, 1963) reg.: Sidney Salkow. *Diary of a Madman* (Horla, diario segreto di un pazzo, 1963) reg.: Reginald Le Borg. *The Comedy Of Terrors* (Il clan del terrore, 1964) reg.: Jacques Tourneur. *Beach Party* (Vacanza sulla spiaggia, 1963) reg.: William Asher. *The Haunted Palace* (La città dei mostri, 1963) reg.: Roger Corman. *L'ultimo uomo sulla terra* (1964) reg.: Ubaldo Ragona, Sidney Salkow (v.USA). *The Masque of The Red Death* (La maschera della morte rossa, 1964) reg.: Roger Corman. *The Tomb of Ligeia* (La tomba di Ligeia, 1965) reg.: Roger Corman. *City Under The Sea* (Ventimila leghe sotto la Terra, 1965) reg.: Jacques Tourneur. *Tabu N°2* (tit.Usa: Taboos of the World - doc., solo narr., 1965) reg.: Romolo Marcellini. *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine* (Il dr.G. e il mostro / Agente 00...e un quarto, 1965) reg.: Norman Taurrog. *Dr. Goldfoot and the Girl Bombs - Le spie vengono dal semifreddo* (I due mafiosi dell'F.B.I., 1966) reg.: Mario Bava. *Das Haus Der Tausend Freuden* (Le false vergini, 1967) reg.: Jeremy Summers. *The Jackals* (Sei pallottole per sei carogne, 1967) reg.: Robert Webb. *Witchfinder General* (1968) reg.: Michael Reeves. *Tre passi nel delirio* (tit.Usa: Spirits of the Dead, solo narr., 1968) reg.: R.Vadim, L.Malle, F.Fellini. *More Dead Than Alive* (Meglio morto che vivo, 1969) reg.: Robert Sparr. *The Trouble With Girls (And How To Get Into It)* (1969) reg.: Peter Tewksbury. *The Oblong Box* (La rossa maschera del terrore, 1969) reg.: Gordon Hessler. *Scream and Scream Again* (Terrore e terrore, 1970) reg.: Gordon Hessler. *Cry of the Banshee* (Satana in corpo, 1970) reg.: Gordon Hessler. *The Abominable Doctor Phibes* (L'abominevole dr.Phibes, 1971) reg.: Robert Fuest. *What's a Nice Girl Like You...?* (tv-movie 1971) reg.: Jerry Paris. *Dr. Phibes Rises Again* (Frustrazione, 1972) reg.: Robert Fuest. *Theatre of Blood* (Oscar insanguinato, 1973) reg.: Douglas Hickox. *Madhouse* (1974) reg.: Jim Clark. *Percy's Progress* (1974) reg.: Ralph Thomas. *Journey into Fear* (1976)

reg.: Daniel Mann. *The Butterfly Ball* (anim., solo narr. 1976) reg.: Tony Klinger. *Devil's Triangle* (1976) reg.: Richard Winer. *Scavenger Hunt* (1979) reg.: Melvin Simon. *The Monster Club* (Il club dei mostri - solo in video, 1981) reg.: Roy Ward Baker. *House of the Long Shadows* (La casa dalle lunghe ombre, 1982) reg.: Pete Walker. *Vincent* (cort.anim., solo narr., 1982) reg.: Tim Burton. *Michael Jackson's Thriller* (Thriller: voce recitante, 1983) reg.: John Landis. *Bloodbath At the House of Death* (1984) reg.: Ray Cameron. *Escapes* (1985) reg.: David Steensland. *The Great Mouse Detective* (Basil l'investigatopo, solo voce 1986) reg.: R.Clements, B.Mattinson, D.Michener, J.Musker. *The Offspring* (Il villaggio delle streghe, 1987) reg.: Jeff Burr. *The Whales of August* (Le balene d'agosto, 1987) reg.: Lindsay Anderson. *Dead Heat* (Sbirri oltre la vita - solo in video, 1988) reg.: Mark Goldblatt. *Backtrack* (Ore contate, 1990) reg.: Dennis Hopper. *Edward Scissorhands* (Edward mani di forbice, 1990) reg.: Tim Burton.

Poe + Price + Corman + Baxter = Paura. Il risultato dell'addizione è ovvio. I colori musicali di Les Baxter hanno contribuito a fare delle pellicole tratte da Poe, dirette da Roger Corman ed interpretate da Vincent Price, qualcosa di insuperabile ed inimitabile.

Il maestro Baxter è nato in Texas nel 1922. Nel 1956, a soli 34 anni ha composto la partitura per il primo film Horror della sua lunga carriera: *The Black Sleep*.

Dopo altre esperienze per film praticamente dimenticati ai giorni nostri, iniziò a collaborare con la American International Pictures di Roger Corman nel 1959. Il 1960 è stato fondamentale per l'autore: ha scritto le musiche per *The Fall of The House of Usher*, il primo film di Roger Corman basato sui racconti di Poe.

Per *Usher*, Les Baxter ha impiegato un'orchestra sinfonica mescolata ad un coro. L'organico di voci miste aveva il compito di descrivere le anime dannate della storia. Nel 1961 Baxter ha musicato *The Pit and The Pendulum* sempre interpretato da Price. La colonna sonora è essenzialmente atonale con la performance dell'orchestra al suo top durante la scena del pendolo descritta attraverso una dissonanza ondulante, lenta, ma poderosa. Il terzo film basato sui racconti di Poe è *Tales of Terror* del 1962. Pellicola in tre episodi, *Tales of Terror* mette in evidenza la vis comica del musicista: "Il gatto nero" mescola Horror e pura commedia data da un ironico impasto delle sezioni orchestrali, che imitano onomatopeicamente i raffinati, ma un pò subdoli movimenti dell'infernale felino.

The Raven del 1963 dimostra ancora una volta l'amore del compositore per la commedia: la partitura contiene tutta una gamma di scherzi musicali piccoli e grandi per ironizzare sul duello di magie dei protagonisti Price e Karloff e la musica è degna di un cartone animato.

Les Baxter non scrisse il commento per *The Masque of Red Death* affidato invece a David Lee. Ronald Stein aveva invece musicato altre due pellicole di Corman basate su Poe: *The Premature Burial* (1963) (ma Baxter è presente musicalmente in questa pellicola con la sigla sonora della AIP da lui scritta) e *The Terror* (1963). L'ultimo film della serie Corman/Poe/Price è *The Tomb of Ligeia* del 1965 con le musiche tenebrose dell'inglese Kenneth V. Jones. Les Baxter, vera "anima musicale" dei film di Corman, fu poi incaricato nel 1970 di scrivere e dirigere le musiche per un film TV dal titolo *An Evening with Edgar Allan Poe*, prodotto e diretto da Ken Johnson con Vincent Price intantenitore d'eccezione. Il meglio di Poe e Corman e della sua star Price fu commentato da nuovo materiale scritto per l'occasione (e per questioni di budget fu usata un'orchestra da camera). Non è mai uscito un disco che raccolga le musiche di Baxter per queste indimenticabili pellicole e, forse, da qualche parte i nastri con le musiche aspettano di venire alla luce. Un album con le musiche tratte da *An Evening with Edgar Allan Poe* e *Cry of the Banshee* esiste su etichetta Citadel LP CTV 7013. Un'eredità musicale unica.



SUONI PER POE, PRICE & CORMAN: LE COLONNE SONORE DI LEX BAXTER

di Claudio Fuiano

LA MOSTRA



JINDŘICH PILEČEK

di Gianfranco Evangelista



I MONDI FANTASTICI DI JINDRICH PILECEK

di Gianfranco Evangelista

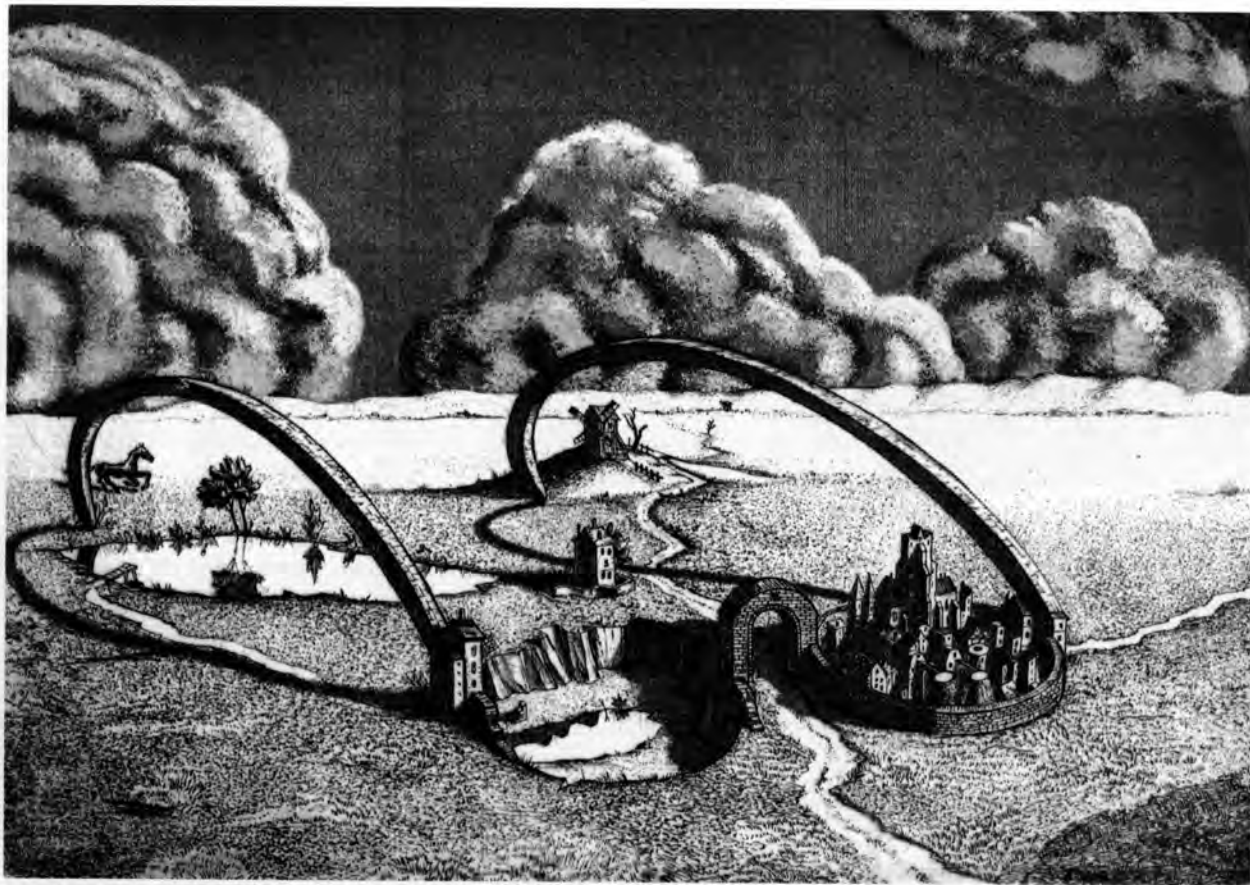
Quando Edgar Allan Poe caratterizzò in uno dei suoi racconti (*The Opal*, 1845) la fantasia come la capacità di presentire cose soprannaturali, incamminò l'uomo sulla soglia dei segreti più profondi. Considerò, così, la fantasia come la disposizione ad appropriarsi di tutte le diverse possibilità psichiche dell'uomo rendendogli possibile in un solo momento, senza lunghe e ragionate analisi mentali, la comprensione e il presentire i fenomeni nelle loro intime connessioni, facendo sì che si potessero catalogare in un certo ordine descrittivo esperienze altrimenti incomprensibili e la convinzione di Poe sulla straordinaria forza dell'immaginazione venne dimostrata nell'unicità e singolarità della sua opera. E proprio a Poe ed alla sua immaginazione fantastica si rifecero quelle correnti dell'arte moderna quali soprattutto il simbolismo, l'espressionismo (ricordando soprattutto Alfred Kubin), la pittura metafisica e il surrealismo, da cui in particolare sentiamo derivare l'ispirazione del nostro autore.

Se, quindi, Jindrich Pilecek dedicò nel 1984 una delle sue più magiche raccolte di grafica al grande romantico americano Poe, questa non fu certamente opera del caso. Diciassette acqueforti su motivi ispirati a frammenti di poesie di Poe non sono soltanto un attestato di ammirazione e stima per l'opera letteraria di Poe, ma anche un'affermazione di intima unione con tutta la creazione precedente di Pilecek a lui ispirata.

Possiamo dire che la sua è un'arte organica intensamente vissuta, per la cui comprensione non occorre solo l'esperienza di un puro piano ottico, ma allo stesso tempo di una complessa e strutturata configurazione delle cose, fenomeni ed avvenimenti, impressioni, emozioni, esperienze e rapporti, insomma in quegli erronei, ingannevoli e incerti labirinti del mondo, nei quali Pilecek si orienta per ritrovare l'armonia tra uomo e natura, un equilibrio dell'uomo come essere individuale e insieme inventore del proprio ambiente vitale.

La natura, cioè, si evidenzia come motivo dominante, immaginata come mediazione fenomenica del paesaggio, coerentemente antropomorfizzata, al cospetto di un uomo dal carattere espressivamente simbolico, ed è proprio nel porre queste domande e nella ricerca di una risposta ad esse, che possiamo individuare il significato dell'opera grafica di Jindrich Pilecek.

Quasi tutte le visioni di paesaggio in Pilecek hanno qualcosa in comune che parte dalla ricerca di un paesaggio reale e spesso concreto, verso il quale Pilecek sente quasi come un forte legame intimo e familiare. Chi conoscesse i dintorni della cittadina di Loket e la valle che da essa porta fino a Horní Slavkov (presso Karlovy Vary, nel nord ovest della Boemia), riconoscerebbe subito che l'aspetto di questo paesaggio, la sua configurazione, la vegetazione, gli alberi che si profilano nell'autunno avanzato e un po' prima della primavera contro il cielo, fanno parte proprio dei paesaggi immaginari di Pilecek, così come lo stesso paese di Loket, il cui insieme romantico di architetture, rupi e rocce è l'ispirazione prima



per i suoi paesi reinventati. La somiglianza di queste vedute sognanti con un paesaggio reale ha diversi livelli di intensità che differenziano in vari gradi la sua propria particolare maniera, senza limitarlo in alcun modo ma permettendogli variazioni qualitative del tutto singolari, tendendo a restringere e ordinare i mezzi di espressione in un modo ogni volta differente. Da questo punto di vista si potrebbe dire che esistono diversi livelli di espressione che lui utilizza, alternando ed accrescendo contemporaneamente il contenuto dell'opera con una rete di significati simbolici.

La tecnica di Pileček, che deriva da quella degli antichi maestri, si arricchisce contaminando l'elemento fantastico con visioni reali e connessioni irrazionali, in modo non dissimile dai metodi della pittura surrealista (l'automatismo visuale, la

Occhiali

trasposizione delle percezioni, il metodo critico delle associazioni mentali) con la quale ha un intimo rapporto di relazione, preferendo, piuttosto, le prospettive distorte ed un'accentuazione marcata delle deformazioni naturali. Gli elementi del paesaggio in Pilecek tendono alla prefigurazione di una mappa del tutto immaginaria della terra boema, immaginaria perchè l'artista utilizza componenti certe di realtà, per rappresentare sulla carta visioni della propria mente in cui il paesaggio diventa momento di una trasmutazione alchemica, per la costruzione di una geografia totale in cui l'alto diventa il basso, il dritto rovescio, con l'uomo al centro di una rivoluzione copernicana al contrario. Il riferimento temporale, in questo caso non è fortuito, perchè le carte di Pilecek hanno in sè qualcosa che le avvicina alle cosmogonie apocalittiche delle antiche miniature.

Certamente questo processo non è coscientemente pensato o voluto, ma viene fuori spontaneamente dalla situazione psichico-mentale dell'autore, da un processo di scontro tra temi e situazioni con i pensieri e con gli strati più profondi della sua psiche. Più vicine alla realtà sono, indubbiamente, le acqueforti dal ciclo "La fine dell'estate" (1974-75) che rappresentano proprio parti di paesaggi reali, e anche "Il ponte di pietra" (1975) e "Tinozza sull'acqua" (1977), "Viaggio sotto la pioggia" (1977) e altre, ma con la nostra esperienza visiva, per mezzo di questa smaterializzazione e spiritualizzazione dei motivi inizialmente scelti, come attraverso una porta - guardando l'opera dell'artista - più frequentemente entriamo nel mondo dell'incertezza e nel dubbio su cosa realmente vediamo in queste sue opere, dalle quali, stranamente, trapela come un silenzio coinvolgente, così come lo conosciamo dalla pittura di De Chirico, che è poi ancor più aumentato dall'utilizzo dell'effetto specchio, per le acqueforti di Pilecek motivo immediatamente evidente. Nello specchio la superficie di una pozzanghera oppure la superficie dell'acqua in una tinozza spesso riflette un pezzo di realtà, della cui verità non siamo certi, perchè il punto focale prospettico dal quale dovrebbe partire questa visione ci riporta sempre da qualche parte fuori del quadro, e così restiamo come assorti davanti ad un'opera della cui concretezza non abbiamo nessuna possibilità di essere sicuri.

Così gli uomini che accudiscono agli specchi, questi meccanismi contorti di visioni perverse (trasportandoli su carretti, trovandoseli improvvisamente di fronte, attraversandoli, pescandovi dentro perline di cielo), sembrano diventare sacerdoti di una religione sconosciuta, filosofi di una concezione del mondo al di fuori di una comprensione semantica propria di questa vita.

Questa è solo una parte del travisamento dei nostri sensi attuato da Pilecek, come possiamo vedere nella serie "Superficie autunnale" (1977) oppure "La sega" (1986), dove lo specchio riflette una realtà del tutto immaginaria, costruendo uno spazio libero tra il taglio della superficie e l'arco della sega che delimita una porzione di paesaggio, facendola diventare parte della scena totale.

Un peso a parte hanno quei pezzi piccoli e occasionali, fatti spesso su ordinazione, in ricordo di qualche cosa, almanacchi e infine ex-libris, molto ricercati tra i collezionisti e che meritatamente vincono premi nelle mostre internazionali. Ma, al di fuori di questo, tali stampe hanno una grande complessità nella struttura del loro intimo significato, rappresentata in modo fortemente soggettivo. Alcuni di questi fogli, come ad esempio la piccola acquaforte “Struggimento” (1976), sono, in certa misura, decifrabili; altri fogli, come “Il falconiere 1” (1974) e la successiva variante “Il falconiere 2” (1980) provengono in tutto da un mondo ermetico di traumatiche esperienze e impressioni, ossessioni, sog-

gni e procedimenti mentali, esprimendosi in modo non certo facile. Il contenuto di questi pezzi esprime una mediazione di simboli archetipi e riporta alla nostra mente esperienze preesistenti, richiamate dagli strati profondi dei nostri pensieri che esprimono la natura, il mondo e l'uomo alle origini del mito.

Questa tematica si allarga, nell'ultimo periodo, a temi di un'angoscia profonda, nell'aspettativa di una catastrofe imminente, con i toni di una solitudine totale come nell'opera senza titolo (1992) in cui cilindri d'acciaio schiacciano, come rulli compressori, case, alberi e tutto quanto si trovano davanti, lasciandosi alle spalle fumi di incendio, oppure ne “La fuga” (1988) e anche ne “Uomo nello specchio” (1988), “Tragedia” (1989).

Restano ancora da analizzare le cose di Pilecek nelle quali il processo immaginativo come riflessione sulla realtà diventa così lontano da farle diventare tutte, solo in modo casuale, reali. Cosicché le unioni ed i rapporti vengono ad essere cancellati del tutto, e l'opera si presenta come unico prodotto di una fantasia poetica che dispone i motivi esclusivamente come allucinazioni poetiche. Anche qui, dunque, ci imbattiamo nel paesaggio, ma non si tratta della rappresentazione di un contesto reale, quanto, piuttosto, della composizione di un insieme di frammenti e brandelli di realtà che emergono come una visione attraverso il filtro del sogno. Gli aspetti fantastici, più o meno latenti, sono maggiormente evidenti nelle serie di grafiche più vecchie, dove le città si srotolano nello spazio (“Città



Uomo Terra

a destra: Uomo con lo specchio



nello spazio", 1976), si sbriciolano e si sminuzzano sulle isole e si dipartono sul mare ("La partenza della città", 1976), si popolano di strane visioni di caverne dall'aspetto megalitico, che si ergono nel paesaggio come sconosciute e tenebrose minacce ("Megalito", 1979), oppure la città che si rigira in un movimento rotatorio volante su un paesaggio arido, deserto e screpolato di palude essiccata, sul quale all'orizzonte si profila invisibilmente la casa degli Usher ("Oasi" 1980), oppure si avvicinano paesaggi e città incasellate in scrigni ("Lo scrigno" 1977) o si riempiono di libri ("Il libro", 1977), oppure si dispongono su un cielo le cui nuvole vengono increspate col remo da un angelo su una barca ("Angelo sull'acqua", 1981).

Nulla è impossibile in queste opere visionarie, dalle quali emana una strana angoscia, ansia e silenziosa tristezza, la cui origine non sta in un'animo sentimentale o sospirato, ma piuttosto in un'aura di secoli, nella tristezza e nell'angoscia dell'uomo che inasprisce i conflitti nel mondo contemporaneo, sta nell'ansia per una vera e reale fratellanza universale, nella tristezza per una vita di insoddisfazioni, dove si crea una frattura tra la natura e l'uomo.

Resta infine da parlare del suo rapporto con il libro come oggetto di creazione. Nove titoli di libri e undici di opere per bibliofili non è certo molto, anzi è poco e qui Pilecek si propone lui stesso come uno specchio nel quale si riflette la realtà. Non lo si può, quindi, etichettare né come un grafico, né come un illustratore nel senso stretto del termine. Tutta la sua opera tende e si sviluppa verso una forma di creazione che è sempre più vicina all'accompagnamento originalmente creativo piuttosto che alla pura illustrazione. La sua creazione, cioè, è come un'eco profonda, una barriera che si apre per arricchire creativamente il contenuto del libro, come una risonanza. Da ciò è chiaro che le cose più belle sono proprio i suoi "libri", cioè le raccolte per i collezionisti, i libri per i bibliofili, dove lo scrittore e l'artista si cercano e si incontrano, ritrovandosi senza le frontiere di spazio e di tempo. Alcuni di questi gioielli, come "Il filatoio d'oro", di Erben, "Essere poeta", di Jaroslav Seifert, e quelle poesie di Ludvik Kundera ispirate ai motivi delle grafiche di Pilecek e stampate insieme ad esse con il titolo "Specchi di città notturne", è possibile scoprirli anche qui, nella mostra che ci presenta.

Jindrich Pilecek è nato a Tabor, nel sud della Boemia, nel 1944.

Dal 1958 al 1962 ha studiato all'Istituto statale di arti plastiche di Karlovy Vary.

Dal 1962 al 1968 è stato allievo dell'Accademia di Belle Arti di Praga.

Vive a lavora a Praga.

È pittore, incisore e illustratore di libri. In particolare ha vinto numerosi premi internazionali per la sua attività di incisore di "ex-libris".